GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

SUPPLEMENTO

N° 16

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO E REDATTO

DA

FRANCESCO NOVATI E RODOLFO RENIER

—

SUPPLEMENTO

N° 16

TORINO

Casa Editrice

ERMANNO LOESCHER

1914

La chiesa di S. Martino del Vescovo nel 1425

(dal codice di Marco di Bartolommeo Rustichi nel Seminario di Firenze, c. 25 *a*).

I CANTARI LEGGENDARI
DEL POPOLO ITALIANO
nei secoli XIV e XV.

I.

Introduzione.

> Io prego voi che ciaschedun m'intenda,
> però che questo è 'l fior della leggenda.
> (*La reg. d'Or.*, III, 1, 7).

Nella piazzetta di S. Martino del Vescovo, a Firenze (1), di tra le torri e i palazzi di pietra, per due secoli, dal Trecento al Cinquecento, ogni sera risonarono sulla viola dei cantastorie i cantari leggendari, ch'io voglio far rivivere in queste mie pa-

(1) Presso a S. Martino erano anche le case degli Alighieri. È noto quel doc. del 1189, nel quale Preitenitto e Alaghiero figli di Cacciaguida si obbligano di far tagliare le fronde di certo loro fico che sporgeva sul muro di S. Martino. La parrocchia di S. Martino fu soppressa nel 1479; e allora la chiesa fu trasformata e riacconciata di nuovo. Cfr. G. Richa s. J., *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze, 1754, vol. I, p. 207 e sgg.; A. Cocchi, *Le chiese di Firenze dal sec. XV al XX*, vol. I (quart. di S. Giovanni), Firenze, 1903, p. 118.

gine. La plebe si affollava intorno ad una panca, sulla quale poi saliva il cantastorie per recitarvi il suo canto: artigiani, borghesi e cavalieri, persino gli uomini gravi di scienza e di dottrina ivi convenivano da ogni strada e da ogni sesto della città. Era uno spettacolo bizzarro e commovente quello della piazza gremita in attesa delle ottave del « cantare »; e quando il canterino gettava lo sguardo su quel mare di teste, il suo cuore si gonfiava d'orgoglio e l'occhio sfavillava d'ebbrezza:

> come gode talora un contadino
> quando e' vede la vigna et le sue prode
> preparata et disposta a far del vino,
> così son io, e l'animo mio gode,
> quand'io sguardo talora in San Martino,
> e veggo tanta nobiltà che m'ode! (1).

Erano rozzi ed incolti quei poeti plebei; eppure la loro parola, squillando tra le facciate di pietra delle vecchie case, aveva in quei momenti un tono epico che travolgeva l'anima dell'uditorio. Persino gli umanisti, che dovevano sdegnare quell'arte rozza e spontanea, si lasciano talvolta sfuggire degli accenti di irrefrenata ammirazione di fronte a quegli uomini così diversi da loro. Il Verino (2) in una sua lettera ricorda ancora il fremito suscitato nel suo cuore dal cantare d' uno di quei poeti da piazza, Antonio di Guido:

> Audivi ego quondam Anthonium in vico Martini bella Orlandi canentem tanta eloquentia ut Petrarcham audire viderer, ut agi non referri bella putares. Legi post carmina eius, inculta ut alia crederes.

---

(1) Sono versi d'uno di quei cantampanca, di Cristoforo da Firenze detto l'Altissimo, nel cantare LIX del *Libro dei Reali*; cfr. R. Renier, *Sonetti e strambotti dell'Altissimo*, Torino, 1886, p. xiii *n.*

(2) Così una lettera di Michele Verino, *Epist. Mi*[*chaelis*] *Ve*[*rini*] *Petro Ridolpho* in Michaelis Verini *Epist.*, L. I, n. 64 nel cod. Laurenz. XC super. 29, c. 20 *b*. Questo passo è indicato e tradotto da V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 288.

E il Pontano nel dialogo *De fortitudine domestica* (l. 2°) con pari fervore ci descrive il cantare in panca che faceva tutte le domeniche il cieco Niccolò da Arezzo:

Dii boni, quam audientiam Nicolaus coecus habebat, cum festis diebus, etruscis numeris, aut sacras historias aut annales rerum antiquarum e suggestu decantabat! Qui doctorum hominum, qui Florentiae tunc erant, concursus ad eum fiebant!

Le immagini fantasiose del cantare popolavano la mente del popolo durante le fatiche del giorno, gli ozi, i sogni e i riposi; le ottave del cantastorie accompagnavano lo squillo del martello e il rombo dell'officina. Il Sacchetti (nov. CXIV) ci racconta d'un fabbro di Porta San Piero che battendo sull' incudine canticchiava la *Commedia* « come si canta uno cantare e tramestava i versi smozzicando e appiccando »; rimproverato dal Poeta, « se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancellotto e lasciò stare il Dante ». Francesco da Buti commentando l'accenno a Ginevra e Lancillotto, che è nel quinto canto dell'*Inferno*, sorvola sull'episodio, perchè, dice, « è istoria nota » e la « dicono i cantàri » (1). Gustoso è l'aneddoto raccontato dal Poggio nelle *Facezie* (LXXXI): un borghese di Milano « un dì di festa udì uno di quei cantori da piazza, che cantano alla plebe le gesta degli eroi; cantava costui della morte di Rolando, che era morto da ben settecento anni in battaglia, e quell'uomo prese a piangere a calde lagrime; e, quando andò a casa, la moglie che lo vide piangente, lo richiese qual novità fosse accaduta. « Ahi, moglie mia — disse — son morto! ». « Amico mio — disse la moglie — che avversità t'incolse? Vieni dunque a consolarti a cena! ». Ed egli continuava a piangere, nè voleva prender cibo; finalmente cedette alle preghiere della moglie e disse la causa del suo dolore: « Non sai tu che nuova ho io oggi udita? ». « Quale

(1) Francesco da Buti, *Comm. sopra la « Div. Commedia »*, Pisa, 1858, vol. I, p. 171.

mai?» — chiese la moglie. — «Egli è morto Rolando, ch'era il solo che difendesse i cristiani!». A molti uomini dabbene tutto quell'apparato fantastico dei cantori faceva dar di volta il cervello; e sognavano colpi sfoggiati, incantesimi, stregherie anche quando si richiedeva freddezza di calcolo e spirito pratico. D'un « gran cantatore di giostra » ci parla il Sacchetti in un sonetto (1); piena la testa di leggende, con un guazzabuglio di parole francesi e fiorentine, egli gridava di voler scontrare Bacchilone e « Ciarlon imperiere » pur correndo per borgo de' Greci e per Parione. In un altro sonetto il novelliere si burla ancora delle vanterie romantiche e romanzesche dei suoi concittadini, dei quali, dice (2),

> ognun vinceria
> Tristano, Lancillotto e i cavalieri
> del re Artù e tutta baronia.

E chi potrebbe raccontare gli entusiasmi, i rapimenti, gli ardori suscitati dalla leggenda nell'anima femminile? Tutte le dame del Trecento dovevano avere una biblioteca press'a poco qual'era quella della vedova boccaccesca del *Corbaccio*, tutta ripiena dei fatti di Lancillotto, Ginevra, Tristano, di Isotta e di lor prodezze «e i loro amori e le giostre e i torniamenti e le semblee»(3).

> Ella tutta si strittola quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere segretamente e soli raunarsi, sì come colei, alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri come di loro imagina, così farebbe, avegna che ella faccia sì che di ciò corta voglia sostiene. Legge la *Canzone dello indovinello* e quella di *Florio e di Biancofiore* e simili cose assai.

---

(1) Son. « Po' che la giostra le dame straniere » nell'autografo del Sacchetti, cod. Laurenz. Ashburnham. 574, c. 40 *a*; pubbl. tra le *Poesie inedite di Franco Sacchetti*, Roma, 1857, p. 33.

(2) Son. « Firenze bella, confortar ti dei » nell'autografo, c. 3, pubbl. nella raccolta del Pr. di Villarosa, vol. IV, p. 197 e nelle *Poesie inedite di F. Sacchetti* cit., p. 18.

(3) *Il Corbaccio*, Parigi, 1569, p. 95.

II.

I cantastorie.

La storia della giulleria italiana è ancor tutta da fare. I documenti abbondano, ma sono un fascio disordinato, dal quale nessuno ancora tentò di compiere una ragionata rassegna, come quella che fece il Faral per la letteratura francese (1). Nella storia della nostra letteratura i giullari hanno un' importanza per lo meno uguale a quella dei predicatori, degli umanisti e dei maestri di scuola. In mezzo al tanfo di incenso e di chiuso, che appesta le scuole e le sagrestie, i giullari portano una folata d'aria libera e sana; tra l' uggia delle pedanterie umanistiche e le goffaggini fratesche, essi affermano i diritti della fantasia sbrigliata e indisciplinata, dello spirito ingenuo e fresco della plebe. Più io medito sulle vicende della nostra letteratura, e più mi convinco che, pur essendo belle e rispettabili cose le cocolle dei frati, i bàtoli degli umanisti, la polvere dei libri e le raccolte di classiche anticaglie, solo i giullari durante parecchi secoli furono la letteratura italiana. Se è letteratura l'espressione diretta ed immediata dell' anima del popolo, essi soli hanno il diritto di chiamarsi del popolo i rappresentanti nella storia; l' altra letteratura, quella delle preziosità e delle raffinatezze accademiche, delle disquisizioni sofistiche, dei dibattiti di teologia, degli artifici e delle sottigliezze dei cortigiani e delle cortigiane, non è l'espressione che di una minoranza ristretta e chiusa, che non ebbe mai, o li perdette assai presto, contatti con lo spirito vivo e profondo del popolo italiano.

---

(1) E. FARAL, *Les jongleurs en France au moyen âge* (*Bibl. de l'École des hautes études*, vol. CLXXXVII), Parigi, 1910. Qui è data la bibliografia dell'argomento anche per gli altri paesi, romanzi e germanici.

Il più antico documento sui dicitori dei cantari è quella ben nota provvisione degli Anziani del comune di Bologna, che nel 1289 vietava ai tagliatori di formaggio, ai giuocatori d'azzardo, ai biscazzieri e ad altra gente di fermarsi sulle scalèe e sulla piazza del comune (1):

Cum igitur sermoni divino multa reverencia debeatur, quod placeat conscilio et masse populi quod huiusmodi lussores açardi et bescaçarie et incisores casei... nec eciam cantatores françiginorum in platea comunis ad cantandum nec in circonstançiis platee et pallatii comunis omnino morari non possint.

Questa consuetudine dei canterini di soffermarsi a cantare sotto il porticato del palazzo del Comune è assai antica, perchè anche il giurista Odofredo († 1265) ricorda certi «joculatores qui ludunt in publico causa mercedis» e «vadunt in curia comunis «Bononie et cantant de domino Rolando et Oliverio» (2):

... unde domini ioculatores qui ludunt in publico causa mercedis habende et domini orbi, qui vadunt in curia comunis Bon. et cantant de domino rolando et oliverio si pro precio faciunt sunt infames ipso iure quia mercedis causa ludibrium sui corporis faciunt.

A Bologna ci richiama un bellissimo documento di qualche

---

(1) È nell'Arch. di Stato di Bologna, l. H, c. 275 *b* e fu pubblicata molte volte, ma una sola con esattezza: da F. Pellegrini, *Il serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, Bologna, 1892, p. 59. Leggo assai spesso nelle storie letterarie che quei «cantores françiginorum» erano dei giullari francesi. È uno sproposito tradizionale di cui ha già fatto giustizia il Gaspary; quei «cantores» erano fior d'italiani, e cantavano di materia francigena.

(2) Il passo è citato da N. Tamassia, *Odofredo, studio storico-giuridico*, Bologna, 1894, p. 176 *n.* ed è tolto dal vol.: «Domini Odof | fredi in iure «absolutissimi | matura, diligentissimeque repetita in | terpretatio, in undecim «primos | pandectarum libros etc., Lugduni, MDL, c. 100 *b*, col. 2ª». — Intorno a questa testimonianza, che è divenuta assai nota dopo il 1894, cfr. P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, negli *Atti del Congresso internaz. di scienze storiche*, Roma, 1904 [Sez. di storia della lett.], vol. IV, p. 69.

anno più recente (1). È un processo contro un certo Bonacosa dei Forti, detto Cósola, vinattiere, accusato di aver pronunciato parole scandalose e indecenti contro la parte Guelfa e di aver insultato e ferito nella strada di Mirasole un certo Ugolino da Budrio (2). Cósola invoca parecchi testimoni in sua difesa: un « Açutus tuscanus qui hospitatur ad hospicium Lance de Garexendis » e un certo Bonaventura Zamboni, che attesta che nel giorno del delitto, Cósola era ben lungi da via Mirasole « in trivio porte Ravenatis *ubi cantatur de francesco ad audiendum cantare* » (3).

E ancor più interessante è il racconto di un altro teste « Zoparinus *cantator* qd. Benincaxe »:

---

(1) Arch. di Stato di Bologna, quad. *Inquisitionum* [1307] della podesteria di Gerardo Bostichi da Firenze, nº 515, c. 17-18. Ne devo l'indicazione e gli estratti che ora seguono al cav. Giov. Livi, soprintendente di quell'Archivio. « — [1307], die jovis xj madii post nonas incepta fuit inquisitio infrascripta. « Hec est quedam inquisitio que fit et fieri intenditur per antedictum d. Po« testatem Bononie et judicem maleficiorum contra et adversus Cosolam sive « Cosam de Fortis qui fuit de Vetrana et nunc habitat Bononie in burgo « S. Petri, in Capella S. Martini de Aposa, sive S. Marie de Mascarela, super « eo et ex eo quod ad aures et notitiam predictorum dominorum Potestatis « et judicis malefitiorum, fama publica referente et clamosa insinuacione, per« venerit quod dictus Cosola seu Cossa de anno et mense presenti in civitate « Bononie et Capella ... [lacuna dell'origin.] ... dixit multa verba inepta, « indecentia et enormia in dampnum, detrimentum et subversionem status « pacifici Comunis et populi civitatis Bononie et partis Jeremiensium et Guel« forum, videlicet oportet ut isti Anciani et rectores et gubernatores partis « Guelfe et Jeremiensium nunc regnantis in civitate Bononie omnino de« struantur et in nichilum deducantur.

(2) Ib., c. 18 *a*: « Notificatur vobis etc. quod Bonacosa sive Cosa de Fortis « qui fuit etc. precio vel precibus Laurenci, cui dicitur Lençus, filius qd. « domini Jacobi de Bonacaptis fuit ad insultandum et vulnerandum cum armis « vetitis et non vetitis Ugolinum qd. d. Ubertini de Butrio et eum percussit « et vulneravit etc. Et predicta fuerunt de predicto mense madii in contrata « Mirasolis posita Bononie in via publica etc. ».

(3) Da un fascicolo sciolto di 10 cc. appartenente al quad. *Testium* della podesteria di Gerardo Bostichi da Firenze [1307], non numerato nè cartolato, scritto dal not. Dainesio de' Dainesii da Ferrara, e ritrovato tra altri frammenti sincroni dal cav. Livi.

... dum ipse testis vellet incipere cantare post prandium, immediate vidit dictum Cosolam una cum Açuto de Florentia stratarolo et Andrea cantatore de Florentia venientes ad invicem et intrare bancham ubi cantatur super trivio Porte Ravennatis, et ibi steterunt usque quasi ad horam none et usque quo finitum fuit primum cantare, et finito dicto cantare, dicti Cosola et predicti receserunt, et nescit ipse testis quo iverint, et postmodum quasi immediate dictus Cosola redivit ad audiendum secundum cantare quod incepit pariter post nonas et ibi stetit usque quasi ad horam vesprarum... justa Turim de Garesendis ubi ipse testis cantabat. — Interrogatus de quo cantabat ipse testis, respondit quod ipse cantabat de Guielmo de Orenga ».

E sfilano altri testimoni e ciascuno reca qualche nuovo particolare pittoresco e bizzarro ad integrare la scena di quel cantare domenicale; Paolo di Bertolameo « vidit dictum Cossolam « sedere super quodam bancho ibi posito ad audiendum cantare « de francesco sive de paladino »:

Interr. in qua parte trivii fuit dictum cantare et stabat dictus cantator ad cantandum respondit quod in trivio porte Ravenatis ad umbram domorum illorum de Garexendis, sive umbram Ecclesie Sancti Marchi.

Un altro testimonio riferisce che il cantastorie era zoppo, donde probabilmente il nome Zopparino, e che cantava « ut sibi videtur, de Guielmo de Orenga » (1); un altro ancora assicura di aver visto Cosola « sedentem super quodam bancho ibi posito « ad audiendum cantare » e interrogato di quale leggenda si cantasse « respondit quod de francisco, sed non recordatur de quo francisco ». Il quadro diventa di mano in mano più compiuto, vivace e pittoresco. Siamo nel centro della vecchia Bologna, in un trivio affollato, proprio all'ombra della torre Garisenda, dove Dante s'era soffermato a guardare le nuvole fuggitive pe' l cielo (*Inf.*, XXXI, 136). Nella breve piazza sono collocate delle file

---

(1) « Albertus Zanis de Rayneriis: ...ad audiendum cantare de francisco... « Interr. quis cantabat, respondit quod quidam zopus ».

di panche; e vi è una panca più alta destinata al cantore. Le panche sono presto riempite dal multicolore pubblico domenicale; cuffie, cappucci, becchetti, guarnacchie, guagnele, oppelande e farsetti. Allo scoccare dell'ora di nona (alle tre del pomeriggio) il canterino, che è zoppo e si chiama Zoparino di Benincasa, incomincia il suo canto; frammischiato tra la folla un altro canterino, Andrea da Firenze, lo sta ad ascoltare. Passano con ritmo misurato i versi di un cantare; e poi quelli di un secondo, finchè cala la sera e squillano alla chiesa di San Marco le campane del vespro. Gli spettatori, interrogati dal giudice de' malefizi qualche giorno dopo, più non ricordano con precisione l'argomento del cantare; soltanto dicono che si cantava « de francisco sive de paladino », cioè di un personaggio della leggenda. Due di essi, frugando nella memoria, ricordano che quel « paladino » era Guglielmo d'Oringa.

La leggenda di Guglielmo d'Orange era infatti delle più diffuse e fortunate tra noi; ma al principio del Trecento già incominciava a sfiorire. Sarà utile ch'io richiami quell'importante luogo delle glosse ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, dove si passano in rivista i temi leggendari più favoriti (1):

Tristanum propterea non obmictes. De paladinis autem loqui hodie videtur exosum nec multum cara lectura gestuum Guillelmi de Auringia et similium, quorum fabule tam aperta fingunt mendacia. Novitates tamen palatij dicti Guillelmi adhuc indicant ipsum magna fecisse.

Un'altra bella ed antica testimonianza della diffusione dei cantari e dei cantastorie nell'Italia settentrionale si ha nel commento dantesco del bergamasco Alberico da Rosciate, composto

(1) *I documenti d'amore* di FRANCESCO DA BARBERINO secondo i manoscritti originali a cura di F. Egidi, Roma, 1903, vol. I, p. 101. I *Documenti* furono composti nel tempo stesso di quella recitazione bolognese; pensati tra il 1297 e il 1300, furono condotti a termine tra il 1308 e il 1309 e copiati prima del 1318 nell'autografo barberiniano. — Nell'inventario del 1407 della biblioteca dei Gonzaga due mss. hanno il titolo: « Guilielmus de Orenga ».

tra il 1343 e il 1349 (1). Nel proemio al primo canto dell'*Inferno* egli vuol spiegare l'origine e la natura del nome *Commedia* « que ab antiquo tracta fuit a rusticis ex sonitu fistularum ». E prosegue:

Unde postea apparuerunt comedi idest socij, qui pariter recitabant comedias, idest magnalia que occurebant, unus cantando alter succinendo et respondendo. Et isti comedi adhuc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus Lombardie aliqui cantatores qui magnorum dominorum ín rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo (2).

Questa consuetudine del cantare alterno spiegherebbe assai bene la presenza contemporanea di due canterini, Andrea da Firenze e Zoparino, tra le panche di porta Ravignana a Bologna. « Specialmente nei territori della Lombardia » dice Alberico; e infatti i più frequenti accenni alla recitazione dei cantastorie si trovano in carte venete, emiliane e lombarde. Un frammento d'un carme latino, composto alla fine del secolo XIII da un trivigiano, ci descrive la folla che circonda in una piazza un cantore, il quale, salito su una panca, « francorum dedita lingue « Carmina barbarico passim deformat hiatu ». Canta di Carlomagno e delle gesta francesi; « pendet plebecula circum auribus arrectis » (3). Ed a proposito del vecchio teatro di Milano il cronista milanese Galvano Fiamma dice che un tempo vi si rappresentavano scene istrionesche « sicut nunc in foro cantatur de Rolando et Oliverio » (4).

Un'altra piazza in cui si cantò in panca fu quella di S. Michele

(1) Così L. Rocca, *Bullettino d. Società dantesca ital.*, N. S., III, p. 53.

(2) Cfr. A. Fiammazzo, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate col proemio e fine di quello del Bambaglioli,* notizia del cod. Grumelli raffrontato col Laur. Pl. XXVI sin. 2, Bergamo, 1895, p. 11. — Richiamò la mia attenzione su questa bella testimonianza il prof. Vittorio Rossi.

(3) Cfr. F. Novati, *Attraverso il Medio Evo,* Bari, 1905, p. 298.

(4) Il passo, reso popolare dal Muratori, *Antiq. Ital. M. Aevi,* II, 844, fu illustrato da P. Rajna, *Il teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando e Ulivieri,* nell'*Arch. stor. lombardo,* XIV (1887), p. 5 e seg.

in mercato, a Lucca. Era uno dei più bizzarri angoli dell'Italia medievale; vi soleano dimorare « ribaldi, iocatori, corrieri » e « sempre e d'ogni tempo se ne vedea ». Durante la signoria di Castruccio Interminelli (1315-1328) frate Stoppa, composta la sua « morale » sulle mutazioni di fortuna, « quella disse cantando in sulla piazza di Santo Michele in mercato, dove vi fu a udirla gran parte di Luca » (1).

Tra i cantastorie lucchesi divenne celebre alla fine del Trecento un fiorentino, Andrea di Goro dall'Ancisa, rifugiatosi a Lucca dopo il tumulto dei Ciompi (1383). « Il suo mestiere prin-« cipale era di cantare in piazza le prodezze dei paladini di « Francia e quindi la qualità di *cantore* o *cantatore* gli viene « attribuita quasi sempre nelle storie e talvolta nei documenti. « Al cantare congiungeva però altre industrie egualmente piaz-« zaiuole ed ignobili, come d'intrigarsi in appalti di dazi plebei, « prestare servigi di guardia o, come oggi si direbbe, di polizia, « star mallevadore in cause criminali, e fino a dare la testimo-« nianza fiscale delle esecuzioni di morte ». Nei tumulti tra le due fazioni dei vecchi cittadini e quella dei Guinigi, maestro Andrea fu pei Guinigi e dei più violenti, maneschi e riottosi; il 12 maggio del 1392 capeggiò la folla all'assalto del palazzo pubblico, dove fu trucidato e gettato dalla finestra il gonfaloniere Forteguerra de' Forteguerri. Per queste belle imprese, dopo il trionfo dei Guinigi, ebbe in premio una provvigione annua, che fu poi accresciuta a dodici fiorini per altre insigni benemerenze di quella fatta. Morì prima del novembre del 1413 (2). Quando Paolo Guinigi aveva da trattare con Firenze, dice il cronista Giovanni Morelli (3), « non ci mandava mai per ambasciadore, se non il

---

(1) Giovanni Sercambi, *Cronache,* vol. III, pp. 274-324.

(2) S. Bongi, *Le « Cronache » di Giov. Sercambi lucchese,* pubbl. sui mss. originali, Lucca, 1892, vol. I, pp. 452 e segg.

(3) Il passo di Giov. Morelli (*Cronaca,* Firenze, 1718, p. 223) fu messo in evidenza da A. D'Ancona, *I canterini dell'antico comune di Perugia,* nelle *Varietà storiche e letterarie,* 1ª Serie, Milano, 1883, p. 71.

« maestro Andrea, che cantava de' Paladini e era nostro con-« cittadino e avea bando di qua; e ciò facea per dilizione ». Non so in quale rapporto fosse questo maestro Andrea da Firenze della fine del Trecento con quell'altro maestro Andrea che abbiamo sorpreso a cantare a porta Ravignana di Bologna nel 1307. Da Lucca venne più tardi a Perugia un celebre cantampanca, maestro Angelo (1478), del quale erano sopratutto apprezzate le storie d'argomento romano e il « cantare de improviso canti-« lenas romanorum antiquorum vel alias notabiles » (1483).

Anche a Siena la giulleria lasciò un solco profondo nelle memorie letterarie. È ormai nota a tutti la provvisione del comune Senese perchè si pagassero cento soldi di danari a Guidaloste, giullare pistoiese, che aveva composto « quandam ballatam de Torniella » cioè una ballata sulla presa del Castello di Torniella nel 1255 (1). Questo Guidaloste da Pistoia era un povero giullare, che qualche anno più tardi troviamo al servizio del conte [Guido di Adinolfo?] da Romena. Il conte una volta invitò Guittone d'Arezzo a tenzone con Guidaloste; ma l'aretino non volle raccogliere la sfida [lett. XI]. Contro Guidaloste è diretto un altro componimento di Guittone, il sonetto *O Guidaloste, assai se' lungiamente*, nel quale si ha qualche partico-

(1) Il doc. fu indicato nel *Manuale* di A. D'Ancona-O. Bacci[10], I, 34 e da A. D'Ancona, *La poesia popol. ital.*[2], Livorno, 1906, p. 6. Eccone il testo preciso, che mi fu gentilmente trascritto dal cav. F. Donati, direttore della Biblioteca comunale di Siena: « Item C solidos denariorum Guidaloste jocu-« latori de Pistorio pro uno pario pannorum ex forma Consili Campane, qui « fecit cantionem de captione Tornelle » (Arch. di Stato di Siena, Biccherna, vol. XXIII, c. 23 *a*). Le deliberazioni del Consiglio di Campana sulla presa di Torniella sono state pubblicate da L. Zdekauer, *La vita pubblica dei Senesi nel Dugento*, Siena, 1897, p. 112 e segg. Intorno alla lettera XI di Guittone e al sonetto contro Guidaloste cfr. G. Zaccagnini, *I rimatori pistoiesi del sec. XIII e XIV* (*Biblioteca di autori pistoiesi*, vol. II), Pistoia, 1907, p. xxxiii e sgg. Non mi pare probabile l'identificazione di quel Guidaloste giullare con un ser Guidaloste di Bonaguida notaio († 1289), proposta da G. Zaccagnini, *Studi e ricerche di antica storia letteraria pistoiese*, Pistoia, 1910, p. 35 e sg.

lare non privo d'interesse intorno ai pubblici « vanti » consueti a quei cantastorie:

9 E tu vai predicando 'n ogni canto
a' fanciulli, a' villani ed a catono
che giostre molte ài vinte e pro' se' manto.
Ciascun biasmi e reo teni, te bono:
13 onde te pregian matti e credon tanto.

Un altro vero e proprio cantastorie senese era quel Ruggieri, che, secondo quanto egli stesso ci narra in un bizzarro componimento, la *Passione*, nella seconda metà del sec. XIII (1262 ?) fu tratto davanti al tribunale dell'inquisizione (1). Che egli fosse un cantastorie, ci vien proclamato apertamente dal vescovo che presiede quel giudizio che è burlescamente riferito nella *Passione*:

62 Tu se' facto un grande predikatore
novelliero e dicitore...

L'accusa più grave è quella di aver mangiato con dei paterini; al che Ruggieri ingenuamente risponde:

Omo di mia arte non si puoe ischusare
ki lo 'nvita, ke non vada a mangiare.

« Era proprio dei giullari, annota il Torraca (2), non solo ac-
« cettare ogni invito, ma spesso e volentieri invitarsi a conviti
« e a feste, da sè. Questa interpretazione è confermata dalle
« parole che il rimatore mette in bocca a uno de' suoi nemici:

Non è questi Rugieri
k'io audii e vidi l'altrieri
c a n t a r e inansi kavalieri...? »

---

(1) « La Passione di Rugieri » in *Rime antiche senesi*, trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomaeis, Roma, 1902, p. 13-17.

(2) F. Torraca, *Per la storia letteraria del sec. XIII* (IX, Ruggieri Apugliesi), Napoli, 1905, p. 15 e sgg.

A questo giullare senese si vuole attribuire anche la canzone « Umile sono ed argolglioso » che nel codice (1) reca in fronte il nome di « Rugieri Apugliese » e finisce:

> 43 Ugieri apulgliesi conti, Dio convive a fortti ponti
> cavalieri, marchesi e conti lo dicono in ogne parti;
> ché mali e beni a llui sono giunti.

E a lui un codice fiorentino del Quattrocento assegna un altro componimento di spiccato carattere giullaresco, le *Arti*, che è una redazione toscana del *Serventese del maestro di tutte l'arti*, meridionale (2). Se si aggiungono a questi tre componimenti un contrasto tra Ruggieri e un Provenzano (3), che secondo ogni verosimiglianza è il dantesco Provenzan Salvani, e una cantilena morale firmata (4):

> Io fui Ruggieri Apugliese dottore
> che mai mi fidai del mondo ingannatore.

si ha un bel mazzetto di rime, dal quale si potrebbe con qualche industria far balzare la figura compiuta e vivace di un antichissimo cantastorie.

Simile alla provvigione del 1255 per la ballata di Torniella è un altro mandato di pagamento che si ritrova nei documenti senesi del 1321. In esso si ordina di pagare il dono di una tunica a un cantastorie che aveva composto e cantato una canzone in onore degli scolari trasmigrati a Siena dallo Studio di Bologna.

Al periodo aureo del cantare in banca appartiene un altro senese, Pietro di Viviano da Strove, chiamato comunemente Pier

---

(1) E. Monaci, *Crestom. ital. dei primi secoli*, II, 209.

(2) *Le Arti di Ruggeri Apugliese* per cura di S. Morpurgo, Firenze, 1894 (Nozze Gigliotti-Michelagnoli). Sulla questione cfr. V. Cian, *Pel serventese del Maestro di tutte l'arti,* in questo *Giornale,* 39, 454.

(3) V. De Bartholomaeis, *Rime antiche senesi* cit., n. III, pp. 22-29.

(4) Fu pubblicata, da un cod. senese del Quattrocento, da P. Papa, *La leggenda di S. Caterina di Alessandria in decima rima*, nella *Miscell. nuziale Rossi-Teiss,* Bergamo, 1897, pp. 478 e segg.

Canterino. Egli nacque nel 1343 (1); nel 1398 era agli stipendi del Comune senese e nel 1410 dava l'ultima mano a un suo ternario, il *Papalisto*. Lasciò, oltre qualche minore componimento, tre cantàri sulle esequie rese a Giangaleazzo Visconti, e otto cantàri leggendari, tratti da un poemetto francese, *La bella Camilla*.

Che anche a Pisa si cantasse in banca, su per le piazze, si può arguire dal fatto che non pochi manoscritti di materia leggendaria sono di provenienza pisana; e d'un cantare, la *Donna del Vergiù*, non si conosce nessun altro testo all'infuori di due codici pisani del Quattrocento. Tutto un libro di « dilettevole storie e cantari in versi composti da più persone valentissimi » mise insieme proprio a Pisa nel 1481 un certo Fruosino da Verazzano « sendo castellano del Palazzotto di Pisa, per piacere » (2). Un cantastorie pisano del principio del Quattrocento era quel Pucino d'Antonio, al quale si deve il vivace e forte *lamento di Pisa* (1406) e la *Risposta che fa l'imperatore*. Di qualche decennio più tardo è Michelagnolo di Cristofano da Volterra (n. 1464), che nel 1487, essendo trombetto del capitano di Pisa, compose la *Storia del conte Ugo d'Alvernia*, e poi il cantare in ottava rima delle *Mirabili et inaldite belleze e adornamenti del Camposanto di Pisa* (3). Anche Perugia ebbe, attraverso tutto il Quattrocento (4), una serie ininterrotta di can-

---

(1) La data della nascita si desume da quel che dice Pier Canterino stesso nel *Papalisto*: egli lo finì nel 1410, in età di 67 anni. Le notizie della vita e il docum. senese del 1398 son tratte da F. Novati, *Attraverso il Medioevo*, cit., pp. 331-348.

(2) Cod. Riccard. 2733; cfr. il *Fiore di leggende*, p. 353.

(3) Edito di su una stampa della bibl. parigina dell'Arsenale da I. B. Supino, *Il camposanto di Pisa*, Firenze, 1896, p. 300 e segg.

(4) I docum. perugini furono pubblicati da Adamo Rossi, *Memorie di musica civile in Perugia*, nel *Giornale di erudizione artistica*, vol. III ed analizzati da A. D'Ancona, *Musica e poesia nell'antico comune di Perugia*, nella *Nuova Antologia*, vol. XXIV, 1875, p. 55 e segg. Questo articolo fu poi ripubblicato col titolo: *I canterini dell'antico comune di Perugia* nel vol. *Varietà storiche e letter.*, 1ª Serie, Milano, 1883, pp. 39-73.

tastorie. Fino dal 1385 era uso costante del Comune perugino di chiamare al suo servizio dei canterini, che dovevano rallegrare i pranzi dei priori e le pubbliche feste con suoni di chitarre e col canto di poesie: *verbis, sonis et cantis*. Più tardi, nel 1431, si concedette a quel canterino di uscire in piazza, finita la cena dei Priori, e di cantare all'aperto « coram populo ». Il cantore soleva raccogliere all' intorno l'offerta di pochi soldi dagli spettatori; ma nel 1461 gli si vieta di far la questua. E allora egli domanda ed ottiene che le panche siano provvedute dal Comune e che dal Comune sia pagato l'inserviente che doveva porle e levarle e di « canere diebus festivis, in estate in « plateola sante Marie de mercato et in ieme in palatio pote- « statis ». L'entusiasmo suscitato da questi cantari in panca fu così grande, che le recitazioni dovettero essere fissate periodicamente, mese per mese, come uno degli atti più belli della vita pubblica della città e più necessari al ritmo sano e misurato di essa.

Il fervore del popolo è ormai tale che la Chiesa incomincia ad impensierirsene e getta degli sguardi obliqui e corrucciati sopra quella gioconda ebrezza della libera fantasia e del sentimento. Gli statuti di Tolentino (1), ad esempio, vietano ai cantastorie, precisamente come le *Provvisioni* degli Anziani di Bologna, di soffermarsi accanto alle chiese a cantare.

Ed eccoci giunti, dopo questa scorreria attraverso l'Italia gaia e serena del buon tempo antico, all'estremo della penisola. Siamo a Napoli, nell'anno 1471. Sulla piazza che s'apre davanti all'Accademia « irrompe con allegro frastuono una turba di sca- « miciati dietro un altro poeta, il cantastorie. Sdegnosi di sì « volgare mascherata i due eruditi (il Pontano ed Enrico Po- « derigo), anzi tutti gli interlocutori del dialogo, si allontanano, « mentre il cantore popolare.... costruisce il suo palco, prepara « i sedili, ottiene il silenzio. Costui non è solo: inferiori a lui

(1) Comunic. del prof. Lodovico Zdekauer.

Il Cantampanca

(da due stampe popolari della Marciana).

« nel grado e soci, direm così, nell'azienda, vengono un buffone, « che funge da Prologo, ed un trombetta od araldo. Al popolo « seduto parla prima il buffone, raccomandando l'attenzione e « promettendo in compenso un bicchier di vino; quindi espone « l'argomento della storia di quella giornata. Sale allora in panca « il poeta e per un'ora racconta imprese guerresche, urto di « eserciti, battaglie e sfide. Succede un intervallo di riposo, col- « mato dalla voce lepida del buffone; poi il primo ripiglia, finchè « la narrazione viene dal tempo, non dal tema, troncata, per es- « sere ripresa il giorno dopo » (1). Così racconta il Pontano in uno dei suoi dialoghi più vivaci e più belli, l'*Antonius* (1488). Quella scena scomposta, bizzarra e plebea irrita il Pontano, che esclama: « Et hoc quoque recens Cisalpina e Gallia allatum est! « Deerat unum hoc civitatis nostrae moribus tam concinnis! ». Il cantare in panca era dunque una novità d'importazione forestiera nel Mezzogiorno, venuta dalla « Gallia cisalpina », nella quale forse il Pontano intendeva di comprendere anche Firenze.

Infatti Firenze è per tutto il Quattrocento « la cava dei canterini »; a Firenze nel 1477 il comune di Perugia mandava a scegliere il nuovo canterino, poichè ivi « sunt, dice il documento, « multi et ydonei homines et ad dictum exercitium intelli- « gentes ». E nel 1478 da Perugia partiva addirittura alla volta di Firenze uno speciale corriere « pro inveniendo et conducendo « unum canterenum ydoneum et doctum » (2).

La bella tradizione fiorentina risale a tempi assai antichi; dei fasti dei cantastorie, dei giullari e degli uomini di corte fiorentini, Ciacco, Biondello, Agnolo Doglioso, Gian Sega, il Gonnella, Passera della Gherminella, Dolcibene, il Capodoca, sono piene

---

(1) Sono parole di B. Soldati, *Improvvisatori, canterini e buffoni in un dialogo del Pontano,* nella *Miscell. di studi critici pubbl. in onore di Guido Mazzoni,* I, pp. 321-342.

(2) A. D'Ancona, *Varietà storiche* cit., p. 63.

le novelle antiche, le novelle del Boccaccio e del Sacchetti (1). Le sparse memorie di altri cantori popolari fiorentini, quali Zaffarino e Niccolò Povero, io stesso ho cercato di raccogliere e di illustrare in una serie di lavori tutti diretti a convergere la luce sulla poesia spontanea e primitiva del popolo italiano alla vigilia del Rinascimento (2). È pure noto per le ricerche del Novati (3) che nel palazzo del Comune non mancò mai nel Trecento il *referendario*, cioè il canterino che doveva rallegrare le cene e le veglie dei Priori: a tale ufficio fu eletto nel 1352 Iacopo Salimbeni, nel 1375 Geronimo detto Puccio del popolo di S. Apollinare, nel 1377 Giovanni di Giorgio, nel 1393 Antonio di Pietro di Friano, nel 1394 Checco di Gherardo del popolo di S. Lorenzo. Oltre a questi canterini regolarmente stipendiati si vedevano spesso, su e giù per le scale del palazzo dei Priori, dei liberi cantastorie, che venivano ad offrire i loro servigi o a reclamarne premio e mercede; ed erano Benuccio barbiere, il Ricca, Sergio da Pola ed altri ancora (4). Nè i privati cittadini volevano essere da meno dei signori di palagio; i giovanotti, dice un sonetto del Trecento (5),

> prendono soggiorno
> con sonator dintorno
> e cantatori e dicitori in rima.

---

(1) Cfr. F. Colagrosso, *Gli uomini di corte nella Div. Comm.*, in *Studi di letter. ital.*, II, p. 24 e sgg.; G. Bonifacio, *Giullari e uomini di corte nel '200*, Napoli, 1907.

(2) Ezio Levi, *Zaffarino e le sue nozze con madonna Povertà*, 1908 (*Bullett. critico di cose francescane*, III, 1-18); *Le paneruzzole di Niccolò Povero*, 1908 (*Studi medievali*, III, 81-108). Su Dolcibene il mio *Vannozzo*, p. 109; sulla poesia popolare nel Trecento il *Vannozzo*, p. 355 e sgg.; *La ballata « Poi che zonta se' al partido »* in questo *Giornale*, 58, 272; *Cantilene e baruffe chioggiotte nel Trecento*, pure nel *Giornale*, 61, 345.

(3) F. Novati, *Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini di Firenze*, nel vol. *Attraverso il Medio Evo* cit., p. 327 e segg.

(4) Cfr. F. Novati, *Op. cit.*, p. 342 e segg.

(5) Cod. Magliab. VII. 1066, c. 18 *b*. Ricorderò ancora che un « maestro Luigi *cantatore* » fu posto allo specchio nel 1385 (Arch. di Stato di Firenze, *Tratte*, vol. 1137, c. 74, S. M. Novella, *Drago verde*).

Ben presto il centro della giulleria fiorentina divenne la piazzetta di S. Martino, sicchè ad indicare la professione di dicitore è frequente nei documenti la frase: « che canta in San Martino » o « cantatore in San Martino ». Non credo che il Pucci, che aveva un ufficio regolare nel Comune, mai vi cantasse in persona; certo però vi furono recitati dai cantampanca i suoi cantari leggendari. Sulla panca di S. Martino si presentò invece Andrea di Tieri da Barberino, come egli stesso denunziò nella portata al catasto del 1427 (1). Il più celebre di quegli uomini di San Martino, « colui che ha passato ognuno in quell'arte », come lo proclamò il cronista Luca Landucci, fu per molto tempo Antonio di Guido (1437 c. - 1486), così da suscitare le ire e l'invidia di un altro cantore, Antonio di Cola Bonciani († 1439). In S. Martino cantò maestro Antonio da Bacchereto, che *barbieri fu e ora canta in panca*, avverte un copista. In S. Martino accese entusiasmi ed assensi il prodigioso cieco di Arezzo, maestro Niccolò, davanti al quale chinava la fronte anche Giovanni Pontano. Il cieco abitava nella casa di Michele del Giogante; nel dicembre del 1435 al suo ospite egli volle rivelare il segreto della sua memoria tenacissima, gli artifici con i quali il suo pensiero si ingegnava di supplire all'aiuto dei poveri occhi spenti (2). Oh, il fremito di pietà che doveva tremare in quella voce sonora, quand'essa rievocava le grandi immagini pittoresche dei paladini e degli eroi, le quali avevano per tutti, ma non per il loro creatore, luce, linea e colori!

---

(1) F. Flamini, *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891, p. 158.

(2) Cfr. F. Flamini, *Op. cit.*, p. 188; O. Bacci, *Un trattatello di Michele del Giogante*, in questo *Giornale*, 32, 327, poi nel volume *Prosa e prosatori*, Palermo, 1907.

III.

I cantari.

Una parte del fascino di quella poesia è ormai spenta per sempre: ci rimane la parola, ma è perduta la musica che le era compagna. Che i cantàri si cantassero coll'accompagnamento di istrumenti musicali, lo dicono i numerosi documenti fiorentini e perugini che ricordano pifferi, ceramelle, chitarre, viole, e lo dice quel celebre passo dello *Specchio della vera penitenza* del Passavanti che descrive i canterini in atto di fare « i gran colpi pure con l'archetto della viola » per coprire il brusio della folla turbolenta e agitata (1). Un cantastorie col violino sulla spalla e l'archetto in pugno è raffigurato sul capitello d'una delle colonne del porticato esterno del Palazzo Ducale a Venezia (2). Appunto per l'irrequietezza di quel pubblico indisciplinato il cantare non poteva essere troppo lungo; di rado superava le cinquanta ottave. Il Passavanti avverte che « non è si bella canzone, quand'ella è troppo lunga, che non rincresca »; e l'Altissimo confessa, interrompendo bruscamente il canto XIX del primo libro dei *Reali*:

> per oggi più non canto in San Martino,
> perchè lunghi cantar son sempre brutti.

Per questa ragione nel *Fiore di leggende* ho spezzato in parecchi cantari quei poemetti che nei codici e nelle stampe se-

---

(1) I. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, Firenze, 1863, p. 283; cfr. A. Monteverdi, *Gli esempi dello « Specchio di vera penitenza »*, in questo *Giornale*, 61, 267.

(2) È riprodotto da P. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata* [4], Bergamo, 1905, p. 413.

guivano senza interruzione dal principio alla fine, come, p. es., i *Tre giovani disperati* e il *Gibello.*

I cantari non erano destinati alla lettura e alla meditazione; ma si recitavano a memoria con la rapidità di cosa improvvisata. Questo fatto spiega gli scorci delle figure, le ingenue pitture d'ambiente, i trapassi degli argomenti, perchè diversa è la prospettiva dei libri destinati agli occhi da quella delle opere fatte per l'udito. I cantari serbano tracce evidenti della recitazione sulle panche nelle formule con le quali essi si aprono e chiudono, formule convenzionali e tradizionali come sono ancor oggi tanti altri elementi del teatro. Se la lirica, che è arte individuale, ha per fondamento la verità dell'espressione, ogni forma di arte sociale ha invece a fondamento una convenzione, un rapporto di luci ad ombre, di linea a linea, di colore a colore.

Ogni cantare ha al principio e alla fine un'ottava nella quale è racchiusa l'invocazione a Dio e ai Santi. Naturalmente queste invocazioni potevano mutare, mutando le circostanze e la persona del cantastorie, sicchè è frequente il caso di cantari con duplice o triplice inizio, oppure di cantari senza inizio e senza fine (1). Il fatto che l'ottava iniziale era una formula convenzionale, senza connessione col resto, ci spiega perchè i due cantari di *Bruto* e di *Gismirante* abbiano la prima ottava identica.

Il canterino raramente inventava l'argomento del cantare o componeva a capriccio sopra la trama di lontane letture; il più delle volte aveva sott' occhio un libro latino o francese e da quello traeva direttamente la materia della sua poesia. È assai difficile precisare dove finisse la composizione originale e dove invece incominciasse la traduzione. Il rispetto per il pensiero altrui è uno scrupolo moderno; forse perchè era più forte e più schietta della nostra, la fantasia degli antichi non tollerava legge e tendeva al successo mediante ogni più indisciplinato capriccio.

---

(1) Il cantare dei *Tre giovani* ha nelle stampe due diverse ottave iniziali; *Bruto* manca dell'ottava finale.

Nel *Gismirante* (II, 2) il Pucci ci rivela ingenuamente come dai libri egli venisse traendo i cantari:

> per darvi diletto chiaramente
> di novità, cercando vo le carte
> e quel che piace a me, vi manifesto.

Questa maniera di comporre spiega la fecondità dei canterini e ci obbliga, per ben intendere il testo, a ricercarne la fonte. Il caso della « storia del cavaliere brettone » di Andrea Cappellano, tradotta alla lettera nel *Bruto*, è caratteristico. Ma la ricerca delle fonti è assai difficile, perchè la leggenda medievale è sconfinata e le indicazioni fornite dai cantastorie sono ben povera cosa. Il Pucci dice di aver tratta la *Regina d'Oriente* da un libro che gli pare « degli altri il fiore » (I, II, 2); il *Gismirante* « da una storia novella »; il cantastorie del *Gibello* dichiara di trarre le sue informazioni da « un libro » (LXI, 8), senz'altro. Dietro i cantari si spalanca in tutta la sua immensità l'intera letteratura del Medioevo.

Sebbene i cantari appartengano a regioni e a tempi assai differenti, essi formano una compagine così omogenea che è impossibile giudicare e studiare l'uno senza conoscere tutti gli altri. Il primo cantare del *Fiore di leggende*, il *Bel Gherardino*, è anteriore al 1354, l'ultimo, il *Cerbino*, è dei primi anni del Cinquecento; quattro sono di Antonio Pucci, altri sono di cantastorie settentrionali o almeno non toscani. Eppure, leggendo, essi ci appaiono tutti composti dalla medesima mano, nello stesso tempo; manca il carattere del secolo, manca l'impronta di ogni spiccata originalità poetica. Ciò significa che l'arte vi è assente? No; come ogni forma d'arte primitiva, al pari della pittura e dell'architettura sacra, anche la poesia dei cantari è « impersonale » cioè fa scomparire i tratti individuali dentro gli schemi imposti dalla tradizione. Illusi da questa apparenza esteriore, i critici di qualche decennio fa attribuivano in fascio tutti i cantari ad Antonio Pucci.

Sono simili in tutti i cantari lo svolgimento dell'azione, lo scioglimento del nodo dei fatti; simili i colpi di spada, gli amori, le avventure. Ed è tale la parentela che lega insieme tutti i cantari, che abbondano i versi comuni a parecchi di essi. Per esempio il verso:

infino a mezzogiorno ha cavalcato

appartiene al *Gibello* (I, XXVI, 2), e a *Pulzella Gaia* (LXII, 2). Il verso:

E quando venne sé l'alba del giorno

è comune a tre cantari: la *Regina d'Oriente* (III, XXXVI, 1), *Bel Gherardino* (I, X, 7) e *Liombruno* (I, XXVI, 1). Il verso:

chi si vantava di bella mogliere

è tal quale in *Liombruno* (I, XLI, 1) e in *Madonna Elena* (X, 1).

Questi tratti comuni del resto erano necessari per aiutare la memoria durante il canto sulla panca.

IV.

Il " Fiore di leggende ".

I cantari avevano soggetti disparatissimi: erano religiosi, leggendari, cavallereschi, epici, novellistici. Il *Cantare dei cantari* (1380-1420), che è come l'indice del repertorio dei cantastorie, raccoglie nelle sue ottave tutta la leggenda del Medioevo. Studiando i cantari del popolo italiano, credo opportuno di incominciare col distinguerli e disciplinarli in alcune grandi classi:

1° i cantàri ciclici, cioè quelli che si riferiscono a personaggi carolingi o a personaggi del ciclo d'Artù. Alcuni di essi, sei in tutto, di schietta materia carolingia, furono recen-

temente raccolti in volume (1); la maggior parte è ancora dispersa nei codici e attende un editore coscienzioso (2);

2° i cantari di argomento classico: Orfeo, la « bellissima storia di Perseo quando ammazzò Medusa », la « Historia di Giasone e Medea », la « historia di Piramo e Tisbe », la « Historia e morte di Lucrezia romana », ecc.;

3° i cantari di argomento religioso, come la « Historia di Giuditta », la « Historia di Susanna », la « Historia del Santo Volto », il cantare di madonna Elena imperadrice, la storia di S. Giovanni Boccadoro, la « leggenda delli sette dormienti », la « Storia della cintola della gloriosissima V. M. », la storia di S. Martino, di S. Caterina, di S. Verdiana, « di quelli santi monaci che andarono al paradiso deliciarum », ecc. (3);

4° i cantari leggendari, quelli cioè che corrispondono ai *lais* brettoni di Maria di Francia, ai racconti di fate, ai poemetti e ai poemi di Chrétien de Troyes e ai romanzi d'avventura; insomma quelli che raccolgono la « leggenda minore » francese. In un libro, nel *Fiore di leggende* (4), ho cercato di ricomporre

---

(1) G. Barini, *Cantari cavallereschi dei sec. XV e XVI* (*Collez. di opere inedite o rare,* pubblicate dalla R. Commissione pe' testi di lingua), Bologna, 1905.

(2) A quest'opera attende la sign.[a] Moreschi. Per ora ci si deve servire del vol.: G. Malavasi, *La materia poetica del ciclo brettone in Italia, e in particolare la leggenda di Tristano e quella di Lancillotto,* Bologna, 1903.

(3) Due cantari religiosi composti nel 1449, intorno a S. Cristina e a S. Orsola furono ed. da A. Cinquini, *Leggende in rima di S. Cristina e S. Orsola,* in *Classici e neolatini,* IV, 1. Altri cantari sui santi Alessio, Barbara, Caterina mart., Caterina peccatrice, Giuliano, Lucia, pubblicò di recente R. Manganelli, *Cantari narrativi religiosi del popolo italiano,* nuovamente raccolti e comparati, Roma, 1909, P. I.

(4) *Scrittori d'Italia,* 1914. Il primo volume, l'unico finora pubblicato, comprende i 12 cantari, che sono appunto quelli dei quali discorro nei capitoli V-XVI di questo libro. Il secondo vol. conterrà gli otto cantari della *Bella Camilla, Florio e Biancofiore,* l'*Apollonio,* il *Falso scudo.* Il presente saggio era destinato in origine a chiudere il primo volume del *Fiore.* — Di Maria di Francia ho sott'occhio questa ediz.: *Die Lais der* Marie de France, herausg. von Karl Warncke [2], Halle, 1900. Per rendere più accessibile al

le sparse fronde di quell'albero secolare e prodigioso. Durante quei lavori, per dare una linea architettonica al volume ebbi davanti agli occhi costantemente la visione del libro di Maria di Francia e cercai di raccostare la materia italiana a quella dei *lais*. E infatti i tre cantari del *Bel Gherardino*, della *Pulzella gaia* e di *Liombruno* corrispondono al lai di *Lanval*, *Gibello* al lai di *Fraisne*, ecc. Le leggende antiche, che hanno tanta grazia di candida ingenuità nel verso cadenzato e melanconico di Maria, si improntano, in questi rudi cantari destinati alla plebe, di una robustezza più acre e virile, ricevono il suggello del carattere scettico e insofferente del nostro popolo, che forse tra un'ottava e l'altra meditava il tumulto dei Ciompi. Le leggende medievali perdono il loro vago profumo di sogno e di mistero (1) ed hanno qui linee nette, colori accesi e violenti, perchè l'occhio del popolo italiano, inondato di luce e di sole, rifugge dalle nebbie e dalle incertezze e dovunque, anche nel romanzo, vuol vedere chiaro, preciso e definito. Siamo al tramonto della leggenda (2).

---

pubblico italiano il testo, non sempre facile, dei *lais* ne ho compiuto una versione in prosa, che vedrà tra breve la luce in un volume della collezione: *Scrittori stranieri* (Bari, Laterza). Nella scelta, nell'ordinamento e nell'interpretazione della materia dei volumi del *Fiore di leggende* tengo presente quell'aureo libro, così caro a Gaston Paris, che è lo *Spielmannsbuch* di Wilhelm Hertz. Mi servo della 4ª ediz., Stuttgart, 1912.

(1) Si noti che i *lais* di Maria di Francia, quasi fossero composti con spirito non latino, sebbene fosse romanza la loro parola, non ebbero nell'Europa meridionale quella straordinaria fortuna che li salutò invece nell'Europa germanizzata. Risale alla prima metà del Duecento la versione nordica, gli *Strengleikar*, eseguita per ordine di Re Haakon [1217-1263]; risalgono al Trecento e al Quattrocento le versioni inglesi dei *lais* di *Lanval* e di *Fraisne*.

(2) L'attraente studio della sorte che ebbero tra noi le leggende medievali, delicate e sottili come trine, potrebbe dar luogo a notevoli indagini e ad importanti discussioni. Mi basti per ora ricordare la bella conferenza di A. Graf, *Il tramonto delle leggende* nel vol. *La vita italiana nel Trecento* ⁷, Milano, 1912, pp. 293-321.

V.

Il bel Gherardino.

Il bellissimo cantare del *Bel Gherardino* si legge in due manoscritti toscani del Trecento (1) e in uno di questi reca in fronte la data: « al nome diddio ame[n], adì 15 di marso 1392 ». Ma questa data deve essere errata, perchè il manoscritto sembra più antico di qualche decennio e contiene in principio degli atti giudiziari del podestà di Dicomano dell' anno 1342 e alla fine dei ricordi famigliari dell'anno 1372. La postilla scritta in fronte al *Bel Gherardino* è della stessa mano che vergò quei ricordi e la nota che vi si connette: « al nome di Dio adì XXVI d'aprile 1372 », sicchè è ragionevole il sospetto che anche la trascrizione del cantare sia avvenuta proprio in quella primavera del 1372 e che in quella postilla debba leggersi « adì 15 di marzo 1372 » in luogo di « 1392 ».

L'editore del *Gherardino*, lo Zambrini (2), suppone che il

---

(1) A: cod. Magliab. VIII. 1272, c. 32 *b*, « e qui finisce questo legiere « d'Apolonio. Regraziato sia Idio ella sua madre vergine Maria. Amen. « Questo cantare d'Apolonio è finito allo vostro onore e 'l secondo è al co- « minciante dello Gherardino, e questo libro è di Davançino di Giovanni ». E nella c. 33 *a*: « al nome d'Iddio, ame[n]; adì 15 di marzo 1392 ». Il cantare finisce a c. 37: « Amen, amen, amen; finito è il chantare del bel G. ». — B: cod. II. IV. 163 della B. N. di Firenze, c. 94. Il testo rimane interrotto all'ott. I. 28.

(2) F. Zambrini, *Cantare del Bel Gherardino, novella cavalleresca in ottava rima del sec. XIV non mai fin qui stampata*, Bologna, 1867. Intorno a questa sciagurata ediz. si cfr. G. Piccini, *Lettera a F. Zambrini*, nel giornale *La gioventù*, rivista nazionale italiana di scienze, lettere, arti, Firenze, 1867, N. S., vol. IV, p. 321. Al Piccini rispose, difendendosi, F. Zambrini, *Sul Bel Gherardino, novella cavalleresca del sec. XIV*, ecc. nel medesimo volume della *Gioventù*, p. 431 e segg.; replicò il Piccini additando una serie di « scerpelloni » del cantare. Frutto di questa polemica è la seconda ediz. del *Bel Gherardino*, nel 1871 (falsa data: 1867) nella *Scelta di curiosità*

cantare sia assai antico e sia stato composto « almeno verso « il 1335 o in quel torno, cioè a dire innanzi che il Boccaccio « componesse la sua *Teseide*; per ver dire mostrasi in questo « nostro cantare che la stanza non fosse ridotta alla sua per- « fezione, come ritraesi dalle ottave 1, 11, 12, 14, che, senza « interruzione di senso e di costrutto, sono di sei endecasillabi « l'una ». Il ragionamento è assurdo; quelle ottave non sono imperfette per l'infanzia della poesia, ma semplicemente perchè il codice è lacunoso. L'altro manoscritto, che sinora era sfuggito alle ricerche dei critici, colma tutte quelle lacune e ridà « perfezione » alle ottave.

Un dato cronologico ben più saldo e robusto ci viene dal *Corbaccio* boccaccesco, nel quale il poeta discorrendo dei pettegolezzi della sua malvagia vedova, esce a dire:

E già assai volte, millantandosi, ha detto che, se un uomo stata fosse, l'arebbe dato il cuore d'avanzar di fortezza non che Marco Bello, ma il Bel Gherardino, che combattè con l'orsa.

Queste parole, che evidentemente alludono alle ott. 15-17 del primo cantare del *Gherardino*, furono scritte tra il dicembre del 1354 e il febbraio del 1355 (1), ed attestano con sicurezza che già verso la metà del secolo i personaggi e gli avvenimenti del poema erano largamente conosciuti dal pubblico.

Chi è l'autore del *Gherardino*? Naturalmente i critici del vecchio stampo, che tutta la roba senza padrone assegnavano in fascio al Pucci, son concordi nel riconoscere anche nelle ottave del poemetto il « legname » del banditore fiorentino. Vediamo. Nel poema soltanto due volte il cantastorie interrompe il rac-

---

letterarie inedite o rare, disp. LXXIX. Intorno a quel pasticcio bibliografico cfr. G. B. Passano, *I novell. ital. in verso*, Bologna, 1868, p. 154; F. Zambrini, *Le opere volg. a stampa dei secoli XIII e XIV* [4], Bologna, 1884, col. 212. Lo Zambrini non conobbe altro che il cod. A.

(1) Cfr. H. Hauvette, *Una confessione del Boccaccio: il Corbaccio,* traduzione di G. Gigli, Firenze, 1905, p. 19.

conto delle gesta di Gherardino per parlarci, sia pure di sfuggita, di sè stesso: all'inizio del primo e all'inizio del secondo cantare.

[I. 2] Con ciò sia cosa che questo cantare
sia dei primi ch'io mai mettessi in rima,
però vo' far perfetto incominciare
e ritornare al buon detto di prima,
sicch'a costor, che mi stanno a ascoltare,
piaccia e diletti dal piede alla cima.

[II. 2] Signori e buona gente, voi sapete
che in prima è l'uom discepol che maestro
e le virtù, ch'agli uomini vedete,
procedon dal Signor, Padre cilestro.
Però, s'io fallo, non mi riprendete,
che di tal arte non son ben maestro...

Dunque il poeta era alle sue prime armi e domandava appunto per questo l'indulgenza degli ascoltatori. Del Pucci noi abbiamo sirventesi del 1333 « per il diluvio che fu a Firenze » e abbattè la statua di Marte al Ponte vecchio, del 1335 « per ricordo delle belle donne ch' erano in Firenze », del 1337 per l'acquisto di Padova. Se l'autore del *Gherardino* fosse realmente il Pucci, poichè quei versi sono dei primi che il poeta « mai mettesse in rima », bisognerebbe collocarne la composizione intorno al 1330. Che si possa risalire a tempi così remoti lo creda chi vuole, non io; tanto più che la citazione del *Corbaccio* pare riferirsi a un'opera recente, intorno alla quale fosse ancor desta la curiosità dei fiorentini, e non a un lontano cantare, di cui già fosse ormai illanguidito il ricordo.

Sebbene l'autore si dichiari da sè stesso « non ben maestro » nell'arte di poetare, il *Bel Gherardino* è una delle opere più fresche ed affascinanti del Trecento. Il racconto corre rapido e serrato, senza perdersi nelle solite lungaggini della poesia popolaresca; ed è, nella sua densità, vivo e drammatico. Appunto perchè diffidava delle sue forze poetiche, il cantastorie si è tenuto così stretto alla sua fonte, che rispetto ad essa le ottave del can-

tare sembrano come un guanto ben calzante, entro il quale premano le forme di una bella mano, delineandosi con meravigliosa evidenza. Alla sua *fonte*, che era certo un libro e non una tradizione orale (« come *legger* soglio », cant. I, ott. 3), l'autore accenna più d'una volta:

> [I. 12] e un grande orso (ciò dicon le carte)
> assalì Marco Bel subitamente.
>
> [II. 24] E, s'egli è vero quel che il cantar mostra,
> più e più volte d'amor feciono giostra.

Ma sono citazioni così vaghe, che non si può trarne deduzione alcuna.

La trama del racconto è questa.

Bel Gherardino, figlio di messer Leone di Roma, è così liberale che in poco tempo dà fondo all'eredità paterna; e allora, insieme con uno scudiero, Marco Bello, pensa « di andare alla ventura ». Giunti presso un castello, devono combattere con un orso e con un serpe; e Gherardino li uccide. Entrano nel castello e lo trovano deserto (1-20). Dopo cena, a Gherardino appare la Fata Bianca; e subito il cavaliere e la fanciulla si innamorano (20-34). Ma Gherardino è afflitto dalla nostalgia e vuol ritornare a Roma. La Fata gli regala un guanto incantato, per mezzo del quale egli potrà ottenere ogni cosa che desideri, e raccomandandogli di serbare il segreto del loro amore, lo accommiata. Figuriamoci la meraviglia dei romani di fronte all'infinito splendore della corte di Gherardino! (35-41). Gherardino non risponde alle indiscrete domande intorno all' origine delle sue ricchezze; ma non sa opporre un rifiuto alla madre e le rivela il nome e l'amore della Fata Bianca (42-44). Subito ricchezze ed armi scompaiono per incanto. Marco e Gherardino si rimettono in via e cadono in un fiume, dal quale sono tratti da una fanciulla. Gherardino si rituffa nell'acqua per lavarsi e scompare. Marco e la fanciulla, che si sono innamorati l'un dell'altro, non si dànno altro pensiero di lui (cant. II, 5-15). Ghe-

rardino càpita ad Alessandria ed è fatto prigioniero; la sultana si innamora di lui. Il Sultano annuncia che è bandito un torneo, nel quale il vincitore otterrà la mano d'una gran signora e vuol partire (II, 16-25). Quella signora è la Fata Bianca che, ritenendo morto Gherardino, desidera di rimaritarsi. Gherardino chiede commiato e va a partecipare al torneo, dove atterra tutti i cavalieri, uccide il Sultano e riconquista la sposa (25-43). La Sultana si consola della perdita di Gherardino, ottenendo in cambio un altro donzello « di gran legnaggio ».

Il motivo fondamentale del poemetto, l'amore di Gherardino per la Fata Bianca, la perdita di essa per l'indebita rivelazione del segreto e la riconquista attraverso mille avventure, è comune ad altri cantàri italiani, quelli di *Pulzella Gaia* e di *Liombruno*, ed ebbe nel Medio evo (nei sec. XII e XIII) la sua più perfetta espressione poetica nei *lais* di *Lanval* di Maria di Francia, e di *Graelent* (1) e nella meravigliosa saga di *Parthenopeus de Blois*. Come Gherardino, anche Lanval è un cavaliere altrettanto liberale quanto povero; dolente del suo triste destino, egli un giorno esce dalla città e giunge sulle rive d'un ruscello dove trova due damigelle, le quali lo invitano a presentarsi alla loro signora. Lanval le segue e arriva al padiglione, sotto il quale

---

(1) *Die Lais der* MARIE DE FRANCE, herausgegeben von K. WARNCKE [2], Halle, 1900, p. 86 e segg. [n. V]. — Intorno a Lanval, cfr. *Li lais de Lanval, Altfr. Gedicht der Marie de France, nebst Th. Chestre's Launfal,* neu herausgegeben von L. ERLING, Kempten, 1883; A. KOLLS, *Zur Lanvalsage, eine Quellenuntersuchung,* Berlin, 1886; W. H. SCHOFIELD, *The Lays of Graelent and Lanval and the story of Wayland,* in *Publications of the Modern Language Association of America,* 1900, XV, 121-180. — Il *lai* di Graelent è citato anche da Goffredo di Strasburgo nel *Tristano*; Tristano canta un *lai*

von der vil stolzen friundîn
Grâlandes des schoenen...
in britûnischer wîse.

Esso è edito dal BARBAZAN, *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles,* nouvelle édit. par MÉON, Paris, Warée, 1808, vol. IV, p. 57.

giace una fata meravigliosa. La fanciulla si innamora del cavaliere, ma, prima di concedersi, lo avverte che il suo amore ha una condizione, alla quale non si può venir meno: il segreto.

> 147 A tuz jours m'avriëz perdue,
> se ceste amours esteit seüe.

Ma appena ritornato alla corte, Lanval si lascia sfuggire il segreto. La regina s'era innamorata di lui; nel respingerne le impudiche profferte, egli le dice che ha donna della quale la più meschina servente vale meglio di lei. La regina accusa al re Artù l'imprudente cavaliere ed egli viene condannato a morte, se entro un termine stabilito non riveli il nome della sua innamorata e non la presenti alla corte. L'ultimo giorno, mentre Lanval tra il compianto di tutti si accinge a morire, a un tratto appaiono nella città due damigelle meravigliose; la corte crede che una di esse sia l'amica di Lanval, ma egli scrolla il capo. Esse non sono che due serventi della Fata. Ed ecco appare una terza fanciulla su un palafreno bianco. Lanval non può frenare la sua commozione; ella è la sua innamorata. Ella si fa largo e davanti a re Artù proclama: « Arturo, ascoltami! Io ho amato un tuo vassallo. Eccolo. Egli è Lanval! », e balza in sella. Lanval l'attende al varco su una pietra che è sulla soglia del palazzo e quando ella passa al galoppo, le si lancia sull'arcione e l'abbraccia. Stretti in un abbraccio, sul medesimo cavallo, la fata e il cavaliere galoppano via; e nessuno li vide più.

L'argomento del *lai* di *Graelent* presenta qualche variante; l'amore della regina e la vendetta di lei, che sono alla fine in *Lanval*, sono collocati in *Graelent* al principio. Il cavaliere, sbandito dalla corte, va a vivere nei campi e nei boschi; dopo molte altre avventure, inseguendo una biscia, un giorno arriva a un ruscello nel quale si bagnano tre fate. Due fuggono; la terza rimane. Graelent, che è prode e leale, non la tocca, ed ella si innamora di lui. Vivono insieme un anno, amandosi di perfetto amore; poi il cavaliere ritorna alla corte. Quivi, durante

le feste di Pentecoste, il re, avvinazzato, fa porre la regina nuda su un palco, perchè tutti possano ammirarne le bellezze. Solo Graelent non partecipa al comune entusiasmo; e la regina, offesa dalla sua indifferenza, gliene domanda ragione. Il cavaliere commette l'imprudenza di rivelare ch' egli ha un' innamorata assai più bella; subito egli viene condannato a morte se egli non riveli chi ella sia. Le scene che seguono, sono pur sempre quelle di *Lanval*; ma qui la fata se ne fugge da sola e Graelent la insegue fino a un ruscello. Ella si getta nell'acqua e Graelent, per raggiungerla, nell'impeto e nella foga di quei momenti supremi, sta per annegare. Ella lo salva, ma il cavaliere, disperato per il suo errore, si getta di nuovo nell' acqua. Allora le due damigelle intercedono grazia per lui e la Fata, rappacificata, lo conduce nel suo regno. Nessuno più vide Graelent; il cavallo di lui galoppa lungo le rive del ruscello, nitrendo disperatamente quasi per richiamare il suo signore (1). Nel *lai* di Graelent abbiamo un particolare analogo al cantare di Gherardino: la scena del fiume. Ma nella leggenda italiana il nesso dei fatti è così strano ed illogico, che si deve ammettere che la fonte del poemetto dovesse essere assai torbida e remota dal *lai* primitivo; non si sa perchè Gherardino cada nel fiume la prima volta (II, 5) e la seconda volta egli si rituffi nelle onde, non già per la disperazione del rimorso (come nel *lai*), ma semplicemente per un incredibile bisogno di lavarsi dopo il primo tuffo!

Per moltissimi tratti si accosta al cantare italiano il bellissimo poemetto *Parthenopeus de Blois* (2), che è un rima-

---

(1) Questi due *lais* sono a fondamento delle leggende di *B. Gherardino*, *Pulzella gaia* e di *Liombruno*. Sulle relazioni di questi tre cantari coi due *lais* cfr. R. Köhler, nella pref. ai *Lais*, ed. Warncke, p. cxv.

(2) *Parthenopeus de Blois*, ed. Crapelet, Paris, 1834; cfr. Legrand d'Aussy, *Fabliaux et contes du XII^e et du XIII^e siècle*, traduits ou extraits d'après divers mss. du temps, vol. IV, p. 203 e sgg.; J. B. B. de Roquefort, *Notice d'un ms. de la Bibliothèque impériale coté n. 1239*, in *Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque Impériale*, vol. IX (A. 1813), pp. 3-84.

neggiamento, compiuto con molta arte, del vecchio motivo dei due *lais*. Al pari di Lanval, Parthenopeus inseguendo un cinghiale si perde in una foresta e poi giunge sulle rive del mare, dove trova ancorato un vascello abbandonato. Appena egli è salito a bordo, la nave parte e approda presso un castello. La descrizione del castello fatato è nel *Parthenopeus* identica di quella del *Bel Gherardino* (I, 19-23): le mense sono imbandite, ma deserte, deserta è la stanza dove arde un gran fuoco nel camino. Come per incantamento le vivande sono recate e tolte; a un piatto ne segue un altro senza che mai si vegga chi li arrechi e li sostituisca. Finito il pranzo, Parthenopeus si alza e due fiaccole, proprio come nel *B. Gher.*, gli si pongono ai lati e lo accompagnano nella stanza da letto. Appena egli è coricato, una persona si spoglia e gli si colloca al fianco: è una dama, la quale subito rimprovera Parthenopeus per il suo ardimento. Dalla parola il cavaliere indovina che ella deve essere bella e con umiltà le chiede scusa e le racconta l' avventura. La sconosciuta, ancora irritata, lo minaccia di morte; e Parthenopeus, timido e desolato, non sa trattenere il pianto. Quel pianto commuove la damigella e la induce al perdono; dopo pochi istanti ogni resistenza è vinta e i due giovani sono l'uno tra le braccia dell'altro: *flors i dona et flors i prist.* La bella sconosciuta è Mélior, che con arti magiche ha attirato al suo castello Parthenopeus, del quale s'era innamorata. Ma egli non può sposarla che tra due anni, quando sarà cavaliere, e perciò egli deve tenersi celato quanto può e serbare gelosamente il segreto. Al pari di Gherardino, Parthenopeus passa le giornate cavalcando e cacciando; ma dopo un anno egli chiede congedo per ritornare in Francia e si imbarca. Giunge a Blois e vi ha moltissime avventure, che non trovano riscontro nel cantare e perciò ometto (1). A Blois Parthenopeus si accompagna con un valletto,

---

(1) Il re di Francia era in guerra con Sornegour di Danimarca; P. aiuta il suo re con 5000 cavalieri e libera dall'assedio Pontoise. Si decide di rimettere le sorti della guerra a un duello tra Sornegour e P.; ma i soldati

Guglielmotto, poi battezzato *Ancelet*, il quale ha nel poema francese la parte che sostiene nel cantare italiano lo scudiero « Marco Bello ». Ancelet e Parthenopeus vanno a vivere nel bosco e abbandonano i cavalli; Urraque, sorella di Mélior, che naviga presso la riva, ode il nitrito delle povere bestie, che lamentano i padroni perduti, si mette alla ricerca degli infelici e trova Parthenopeus ridotto allo stato selvaggio. Intanto Mélior, invitata dalla corte a scegliersi un marito, bandisce un torneo; ella sposerà il vincitore. Urraque dà a Parthenopeus armi e cavalli perchè vi accorra e vinca i numerosi concorrenti, tra i quali è il Sultano di Persia, precisamente come nel *Bel Gherardino*. Ma il mattino del torneo, Parthenopeus, impaziente, fugge dall'isola di Urraque su una scialuppa e viene sbattuto dal vento nell'isola di Tenedon. La castellana si innamora di lui e non lo libera che quando egli le assicura che farà il possibile di ucciderle il marito durante il torneo (= *B. Gher.*, c. II, ott. 28-29). Sconosciuto a tutti, Parthenopeus entra in lizza e vince tutti i cavalieri, poi si ritira senza alzare la visiera; i medesimi prodigi egli rinnova il secondo e il terzo giorno, sempre più misterioso e sconosciuto. Alla fine del torneo per mantenere la

---

di S. irrompono a tradimento nell'agone e fanno prigioniero P., poi lo restituiscono. A Blois P. è oppresso da grave dolore, pensando a Mélior, che è così lontana (questo episodio è evidentemente un rifacimento del *lai* di *Eliduc* di Maria di Francia). La madre sua decide di dargli in moglie la figlia del re e gli mesce una bevanda che lo inebria; durante l'ebbrezza egli sposa la fanciulla, ma appena la forza del beveraggio è sparita, subito P. ha orrore del suo misfatto e fugge da Blois, si imbarca sul vascello incantato e ritorna da Mélior. Dopo sei mesi, vinto dalla nostalgia, P. ritorna in patria. La madre e il vescovo gli dànno a intendere che Mélior, che egli non ha mai visto di giorno, sia un'orribile strega e gli dànno una lampada perchè la possa vedere durante uno dei convegni notturni. P., ritornato presso Mélior, reca nel letto la lampada ed ammira tutta nuda la bellissima fanciulla. Ella si desta e sviene; intanto spunta il giorno e dame e cavalieri, entrando nella stanza dell' imperatrice, vi scoprono l'infedele P. e vorrebbero ucciderlo, se non lo difendesse la sorella di Mélior, Urraques. Accompagnato da lei, fugge sulla riva del mare, si imbarca e ritorna a Blois. Quivi si chiude nella sua stanza, nè vuole più rivedere la madre, la famiglia, la corte.

parola data, ritorna a Tenedo, ma la castellana, commossa da tanta lealtà, gli rende la parola e lo libera. Dopo un lungo dibattito, i giudici proclamano Parthenopeus vincitore e sposo di Mélior.

Il cantare segue dunque nei suoi tratti essenziali il poema francese, ma omette molte parti che sono caratteristiche e belle, come la scena della lampada, la vita selvaggia del cavaliere disperato, e aggiunge il duplice bagno del bel Gherardino desumendolo dalla leggenda di Graelent. Probabilmente l'autore del cantare non aveva sott'occhio l'intero poema di *Parthenopeus*, ma un compendio in prosa o in verso, forse uno dei numerosissimi testi franco-veneti, che sono andati perduti nel grande naufragio di quella interessante letteratura. Si noti che il poema di *Parthenopeus* fu uno dei più popolari e fortunati in tutta l'Europa; se ne hanno versioni in olandese (1), in islandese, in danese (2), in medio-alto-tedesco, in inglese (3); ed è celebre il romanzo *Partonopier und Meliur* di Corrado di Würzburg († 1287), anch'esso

(1) *Partonopeus und Melior,* Altfr. Gedicht des XIII. Jahrh. in mittelniederländ. und mittelhochdeutschen Bruchstücken herausg. von H. F. Massmann, Berlin, 1847; ANTON VAN BERKUM, *De Nieddennederlandsche bewerking van den Parthonopeus-Roman en hare verhouding tot het oudfransche origineel,* Groningen, 1897; cfr. la recensione di G. PARIS nella *Romania,* XXVI (1897), p. 575. Il Van Berkum conchiude che il romanzo appartiene al primo quarto del sec. XIII. — Intorno alle varie propaggini germaniche cfr. E. KÖLBING, *Ueber die verschiedenen Gestaltungen der Partonopeus-Sage,* in *Germanische Studien,* Supplement zur *Germania* hgg. von K. Bartsch, II, p. 109; E. KÖLBING, *Zu Partonopeus of Blois,* in *Englische Studien,* XIV, 435; E. KÖLBING, *Ueber die nordischen Gestaltungen der Partenopeussage,* Breslau, 1873.

(2) Cfr. A. TRAMPE-BÖDTKER, *Parténopéus de Blois, Étude comparative des versions islandaise et danoise,* Udgiret for Hans A. Benneches Fond, Christiania, 1904.

(3) A fragment of *Partonope of Blois* from a manuscript at Vale Royal, London, 1873; *The Middle-English Version of « Partonope of Blois »* ed. from the ms. by ADAM TRAMPE-BÖDTKER, London, 1912 [Early English Text-Society, Extra Series, nº 109], vol. I; F. WEINGAERTNER, *Die Mittelenglischen Fassungen der Partonopeussage und ihr Verhältniss zu dem altfr. Originale,* Breslau, 1888 (Dissert.).

ispirato alla leggenda francese (1). Persino nella penisola iberica la melanconica leggenda trovò ammiratori e rifacitori; ne rimangono una versione catalana ed una castigliana (2). Sarebbe davvero desiderabile che qualche cultore della nostra letteratura medievale compisse uno studio sulla fortuna dell'affascinante romanzo in Italia. Io ricordo d'aver avuto fra mano lungo tempo un grazioso codicetto del *Parthenopeus* scritto nel sec. XIII da mano italiana; quel codice apparteneva nel Trecento alla libreria mantovana dei Gonzaga (3). La storia delle vicende e delle propaggini del *Parthenopeus* in Italia sarebbe un interessante capitolo della storia delle leggende romanzesche nel medio evo italiano.

VI.

Pulzella Gaia.

I due cantari della *Pulzella Gaia* sono stati scoperti dal Rajna in un codice del Quattrocento, che apparteneva alla biblioteca Saibante di Verona e poi passò in proprietà del marchese Girolamo d'Adda di Milano (4). Nel codice il cantare è « vestito

(1) Konrad von Würzburg, *Partonopier und Meliur* hgg. von Karl Bartsch, Wien, 1871; cfr. H. Look, *Der Partonopier Konrads von Würzburg und der Partonopeus de Blois,* 1881 (Dissert.).

(2) *Historia del esforçado cavallero Partinobles conde de Bles*; y despues fue emperador de Costantinopla, etc., traduc. de la lengua catal. en la nuestra castellana, Barcellona, 1842; cfr. A. Trampe-Bödtker, *Parténopeus in Catalonia and Spain,* in *Modern languages Notes,* vol. XXI (1906), pp. 234-5.

(3) È il cod. 7516 delle *Nouv. Acq.*, fonds français, della Bibl. Nazion. di Parigi. Cfr. V. De Bartholomaeis, *Liriche antiche dell'alta Italia,* Roma, 1912, p. 3. È citato nell'inventario della Biblioteca dei Gonzaga del 1407, n. 30; cfr. *Romania,* IX, 509.

(4) Cfr. P. Rajna, *Storia di Stefano figliuolo di un imperatore di Roma* (*Scelta di curiosità letterarie,* disp. CLXXVI), Bologna 1880, p. vi; P. Rajna, *Una versione in ottava rima del libro dei sette savi,* nella *Romania,* VII, 23. La tavola del ms. (c. 176 *a*) reca: « suso questo libro he inquadernato tre liberi », e i tre *liberi* sono: 1° *Apollonio di Tiro* (c. 1-48); 2° *Il libro dei sette savi* (c. 50-174); 3° *Pulzella gaia* (c. 177-196).

per metà alla veneta », in quel dialetto mal celato da numerose forme latineggianti, che è comune a tante scritture settentrionali di quel tempo:

> [I] Ora me intendeti, bona zente, tuti quanti
> in chortexia et in bona ventura:
> dire ve volio de li chavalieri aranti,
> ch'al tempo antigo andava a la ventura.

Il Rajna dubita che questo gergo non sia originario, e lo suppone piuttosto un travestimento o una camuffatura dovuti al copista veneto; e perciò nella sua edizione ha ricondotto il poemetto alla forma toscana, che egli crede primitiva (1):

> [I] Intendete me ora tutti quanti
> in cortesia ed in buona ventura:
> dire vi vo' de' cavalieri erranti
> ch'al tempo antico andava all'avventura.

La questione è assai ardua, nè si può risolvere coi soli elementi che offre lo studio interno del testo. Certo il cantare è assai più antico della trascrizione veneta che sola ci è rimasta, perchè esso è citato in un' opera della fine del secolo XIV, la *Sala di Malagigi*, anzi anteriore al 1388, se essa è del Pucci, come il Rajna crede:

> 21.
> Eravi Marta e Maria Maddalena,
> la Pulzella Gaia col viso piacente,
> appresso a lei la Reina d'Oriente (2).

Questa citazione della *Sala di Malagigi*, in cui la Pulzella gaia è ricordata accanto ai quattro cantari pucciani della *Re-*

(1) P. Rajna, *Pulzella gaia, cantare cavalleresco,* per nozze Cassin-D'Ancona, Firenze, 1893.

(2) Il cantare della *Sala di Malagigi* fu pubbl. dal Rajna per nozze D'Ancona-Nissim, Imola, 1871, dal cod. riccardiano 1091 (sec. XV). In questo ms.

gina d'Oriente, può ritenersi un buon argomento in favore dell'origine toscana del poemetto.

Il cantare della *Pulzella Gaia* si ricollega molto strettamente con quello del *Bel Gherardino*; anche qui il nodo dell'azione è nell'amore misterioso di una fata per un cavaliere e nel tramutarsi dell'amore in indifferenza per causa della rivelazione del segreto. Ma i particolari del racconto sono differenti: il dono della fata, che nel *Gherardino* è un guanto prodigioso, qui invece è un anello; la rivelazione dell'amore della fata, che nel *Gherardino* avviene per le domande insistenti della madre dell'eroe, qui avviene durante un « vanto » alla corte. Questi tratti che sono caratteristici della leggenda più antica, il lai di *Lanval* di Maria di Francia (1), inducono a pensare che, almeno nella prima parte, il cantare di *Pulzella Gaia* rispecchi una tradizione più pura e più limpida del cantare di *Gherardino* e più direttamente deduca le sue acque dalla letteratura leggendaria francese.

L'argomento del cantare si può scomporre facilmente in due parti: 1° (ott. 1-51), 2° (ott. 52-99). Della prima è a fondamento l'amore del cavaliere Galvano per una fata, Pulzella Gaia. Alla corte di Artù Galvano e Trojano scommettono « chi addurrà più bella cacciagione ». In un bosco, durante la caccia, Galvano trova una serpe con la quale invano lotta per molte ore; alla fine la

---

e, per conseguenza, anche nell'edizione del Rajna, manca la citazione della *Pulzella gaia*, e l'ott. XXI finisce così:

> Maria, Marta v'era e Maddalena,
> Catherina pulzella d'Oriente,
> Fata Morgana dal viso piacente.

Ma questa lezione dev'essere guasta; la legittima è quella ch'io ho dato nel testo con la scorta di un altro ms. della *Sala di Malagigi*, il riccard. 2816, c. 121 *a*. In questo cantare il mago Malagigi, per compiacere a Lucrezia, figlia del re Baldacchino, raffigura sulle pareti d'una sala del suo castello le immagini di personaggi celebri e di donne leggendarie. Fra le immagini è, dunque, anche quella della « pulzella gaia col viso piacente ».

(1) K. Warncke, *Die Lais der Marie de France* [2], p. 96 e segg.

serpe lo richiede del nome e poi si trasforma in una bellissima fanciulla. Ella è una fata, figliuola della fata Morgana; ed è innamorata di Galvano. Ma il cavaliere non può restare con lei perchè ha scommessa la vita nel suo vanto con Troiano. Prima ch'egli parta, la fata gli dà un anello, per mezzo del quale egli potrà soddisfare ogni suo desiderio, e gli raccomanda il segreto.

Galvano ritorna alla corte con mirabile cacciagione, ottenuta per via dell' anello; ed è un uomo felice perchè ha fama, ricchezze infinite e l'amore della soavissima Fata (1-28). Ma la regina si invaghisce di lui e, siccome egli non acconsente al suo capriccio, lo obbliga a « vantare » nella corte plenaria « la gioia più fina » ch'egli possegga. Lo sconsiderato Galvano si vanta di possedere l'affetto di una fanciulla « che è il fiore d'ogni donna bella »; e per dimostrare la verità del « vanto » si rivolge all'anello e chiede che la Pulzella Gaia si presenti alla Corte. Ma ogni preghiera è vana, perchè, infranto il segreto, sparisce la virtù dell'incantesimo (29-36).

Convinto di menzogna, Galvano è condannato a morte; ma la fata si muove a pietà di lui e accorre con uno stuolo di donzelle vestite di nero e di cavalieri, in atto di minaccia. Galvano ottiene licenza di dare l'ultima prova di valore e di fedeltà al suo re combattendo con gli assalitori sconosciuti. In questo momento Pulzella Gaia si fa innanzi tra le sue schiere, si rivela a Galvano e gli rivolge amari rimproveri per aver palesato il segreto; e poi scompare (37-50).

Tutto questo racconto si svolge con grande fedeltà alla saga Lanval-Graelent, ed ha dei tratti che appartengono al lai di Graelent e dei tratti che sono invece del lai di Lanval. Il primo particolare della *Pulzella Gaia*, la caccia di Galvano nel bosco e l'inseguimento della biscia, che è estraneo al lai di Maria di Francia, è uno degli episodi più caratteristici del lai anonimo di *Graelent* (1). Fuggendo da un suo eremitaggio silvestre, un

(1) Il *lai* di Graelent si legge in due codd. della Biblioth. Nat. di Parigi, franc. 1104, c. 72 *b*, e 2168, c. 65; fu edito dal Barbazan, *Fabliaux et contes*,

giorno il cavaliere Graelent insegue una cerva e giunge sulle orme di essa a un ruscello, dove si bagna la fata benefica (1).

Al lai di *Graelent* richiama anche l'altro episodio importantissimo di questo cantare: il vanto, che non trova riscontro nelle altre simili elaborazioni leggendarie. Nel lai di *Lanval* la regina offre il suo amore al cavaliere ed essendo respinta lo accusa al marito. Nel lai di *Graelent* gli avvenimenti non hanno tanta semplicità: durante le feste di Pentecoste il re, ubriaco, vanta davanti ai suoi baroni avvinazzati le bellezze della regina e perchè tutti possano vedere coi loro occhi fa porre la regina nuda su un palco. Tutti riconoscono che le loro donne non reggono al paragone; solo l'incauto Graelent non partecipa al comune entusiasmo. Di qui lo sdegno della regina, l'invito a « vantare » donna più bella, la colpevole rivelazione del nome e dell'amore della fata del bosco. Da tutto ciò sembrerebbe esclusa ogni relazione del cantare italiano col lai di Maria di Francia e parrebbe d'altra parte evidente la sua dipendenza dal lai di *Graelent*. Ma subito ci richiamano a *Lanval* il nome dell'eroe, Galvano, che nel lai di Maria di Francia è l'inseparabile amico di Lanval e il suo salvatore:

229 Ceo dist Walwains, li frans, li pruz
Ki tant se fist amer a tuz,

e il luogo dell'azione, la corte di Artù:

5 A Kardoeil surjurnot li reis
Artur li pruz e li curteis...

IV, 57 e segg. e dal Roquefort, *Poésies de Marie de France*, Paris, 1832, p. 486 [n. XIII] e da G. Gullberg, *Deux Lais du XIIe siècle*, Kalmar, 1876; un sunto ne diede [Legrand d'Aussy], *Fabliaux et contes* cit., vol. I, pp. 120-132.

(1) Intorno a questo motivo leggendario cfr. K. Pschmadt, *Die Sage von der verfolgten Hinde, ihre Heimat, Wanderung und Bedeutung in der Literatur des Mittelalters*, Greifswald, 1913.

A la pentecuste en esté
i aveit li reis sujurné.
Asez i duna riches duns.
E as cuntes e as baruns,
15 a cels de la Table roünde...
femmes e terres departi...

Cosi comincia anche il cantare italiano:

Dire vi vo' de' cavalieri erranti
ch'al tempo antico andava all'avventura.
In corte allo re Artù sedean davanti,
secondo come parla la scrittura...

Nello scioglimento dell'avventura il cantare non si attiene nè al racconto di *Lanval* nè a quello di *Graelent*.

In *Lanval*, dopo che la regina ha accusato il cavaliere d'averle recato onta colle sue villane vanterie, Lanval è condannato a provare, pena la vita, la verità del suo amore misterioso. Quando già l'ora suprema sta per scoccare appaiono le meravigliose fanciulle che formano la corte della fata; e poi alla fine la raggiante bellezza della fata si presenta davanti agli occhi estasiati dei baroni di Artù. Ella s'avanza e, al cospetto del re e della corte, arditamente proclama: « Arturo, ascoltami. Un tuo vassallo ho amato. Eccolo; egli è Lanval! ».

631 Artur — fet ele — entent a mei...
Jeo ai amé un tuen vassal.
Veez le ci! Ceo est Lanval.

E balza in groppa. Lanval, che s'era messo alla posta sopra un « perrun de marbre bis » davanti alla soglia del castello, quando la fata gli passa innanzi al galoppo, d'un balzo le si getta sulla sella. Stretti l'uno all'altra su quella groppa, in un attimo essi sono scomparsi. Nessuno udì più parlare di loro:

663 Nuls n'en oï puis plus parler,
ne jeo n'en sai avant cunter.

Il lai di *Graelent* segue il racconto di *Lanval* fino alla apparizione e alla scomparsa della Fata; poi procede in maniera assai diversa. Graelent balza in groppa a un destriero e insegue la fata fuggitiva e raggiunge il ruscello dove egli l'aveva conosciuta per la prima volta. La fata si getta nell'acqua; Graelent la segue, si tuffa e sta per annegare quando la mano della fata lo sorregge e lo salva. Disperato perchè la fanciulla gli nega il perdono, Graelent si getta un'altra volta nell' acqua e sta per scomparire tra le onde; le damigelle della Fata implorano la grazia per lui. La fata lo salva, lo ravvolge nel suo mantello e lo conduce nel suo regno. I Brettoni credono che egli viva ancora; il cavallo, inconsolabile per la scomparsa del padrone, corre lungo le rive del fiume annitrendo disperatamente. Secondo i critici più recenti lo scioglimento dell'avventura, qual'è in *Graelent*, sarebbe più conforme alla saga brettone primitiva, mentre nelle altre parti il lai anonimo potrebbe ritenersi un rimaneggiamento della leggenda di *Lanval*. Lo scioglimento dell'azione, qual'è nella versione italiana della leggenda differisce sensibilmente da quello delle due versioni francesi. Quando Galvano è condannato, la fata appare davanti alla città con un esercito di donzelle e di cavalieri; Galvano ottiene di combattere contro gli ignoti assalitori; tra essi riconosce l'amante, ne ascolta i rimproveri; e poi la perde di vista. Bisogna dunque escludere ogni relazione diretta tra i due lais brettoni e il cantare italiano. Il cantastorie o ha lavorato liberamente di fantasia su gli incerti ricordi della lontana leggenda o, più probabilmente, si è servito di un testo, in cui il motivo originario della saga brettone era già profondamente modificato e corrotto.

La seconda parte del cantare (ott. 51-99) ci porta assai lontano dalla leggenda dei *lais* brettoni. Scomparsa la Pulzella Gaia, Galvano si mette alla ricerca di lei e giunge a un castello dove abitano cento fanciulle che piangono la triste sorte della fata: per essere stata amata e rivelata da Galvano, ella è stata condannata dalla madre, la fata Morgana, a perpetua prigionia. Galvano capita in un'altra rocca, dove una dama vuol farlo prigio-

niero; ma egli si difende così valorosamente che ella, non che perdonargli, si innamora di lui. Ma Galvano non acconsente alle nozze, se ella non gli rivela dove sia relegata la fata. E così Galvano apprende dov'è la sua donna: in fondo a una torre, nella città di Pela Orso. Galvano tenta di penetrarvi travestito da mercante; respinto dalle guardie, ricorre alla violenza, sottomette la città e pone assedio alla rocca (77-89). Pulzella Gaia dal fondo della torre invia a Galvano una lettera consigliandogli un'astuzia per mezzo della quale penetrare nella torre; parta dalla città e ritorni dopo quindici giorni, vestito di rosso, con cento cavalieri travestiti con abiti femminili di color verde. Quelli sono i colori della Dama del lago, sorella della fata Morgana, sicchè le guardie saranno tratte in inganno e apriranno le porte. E così infatti avviene (89-99); Galvano libera la sua innamorata e al posto suo, in fondo all'orrida torre, rinserra la crudele Morgana.

Della complicata avventura, che forma la seconda parte del cantare, si ha un'eco nella *Tavola ritonda*, dove Breus « sanza pietà » rimprovera Tristano e ogni cavaliere innamorato (1):

> Deh, per mala ventura, disse Breus, e come si può l'uomo fidare di voi, che per più fiate avete tolta la reina Isotta allo re Marco? E Lancialotto, fratello di codesto traditore, à fatto il somigliante allo re Artù; e anche non è grande tempo che Calvano tolse la Gaia Donzella alla Fata Morgana; e tutti andate per tal via, e non curate dell'altrui disonore, pure che a compimento venga vostra volontà!

Nei cap. LXXX e LXXXI della *Tavola* un altro lungo e interessante racconto (2) spiega e illumina assai bene le strane vi-

(1) Cfr. la *Tavola ritonda o l'istoria di Tristano,* pubblicata per cura di Fil. Luigi Polidori, Bologna, 1864 (*Collez. di opere inedite o rare,* ed. dalla R. Commissione pe' testi di lingua, vol. VIII), P. I, p. 487.

(2) Cfr. la *Tavola ritonda,* I, pp. 294-303. Lo stesso racconto dell'arrivo di Tristano al castello della Fata Morgana e dell'uccisione di Huneson si ha anche nei mss. francesi del romanzo in prosa di *Tristan*; ma nella redaz. francese non v'è traccia alcuna dell'avventura di messere Burletta nè degli amori

cende riferite alla fine del nostro cantare. Siamo nel castello di *Palaus* (poi diventato « Pelaorso » sulla bocca del cantastorie): da ogni lato si innalzano mirabili muraglie di marmo e di corallo. Tristano vi capita, cavalcando attraverso una diserta landa, e vi apprende che del luogo è signora la fata Morgana, sorella della Pulcella del Lago nonchè di re Artù. Al mattino Tristano ha la ventura di ammirare da vicino anche la nostra eroina:

... e vecco venire li una donzella, e portava in sua mano uno bacino d'oro e uno vasello ove aveva acqua rosata, e una benda di seta, e fe' lavare a messer Tristano sue mani e suo visaggio. E a tanto, ecco lì venire una donzella di dodici anni, tanto bella e tanto avvenente e tanto leggiadra quanto la natura meglio sapesse formare; più bionda che fila d'oro, con due occhi vari in testa, onesti, e il suo bello parlare si era dolce e soave e rado; e in sua mano ella portava una coppa d'oro. E Tristano molto amorosamente riguardava quella bella donzella e fra sè stesso diceva ch'ella era molto bella e avvenente. E la Fata Morgana — la quale sapeva molte cose ed era saggia — accorgendosi dello mirare di Tristano, gli disse:

— Sire cavaliere, questa è mia figlia. E quanto a voi piacesse, certo io la vi donerei a dama! —

Tristano prende commiato e tanto cavalca « che fue in cima della montagna petrosa, di lungi dallo castello di Pellaus una lega »; qui affronta ed uccide un cavaliere sconosciuto che è appunto « Onesun lo calvo », drudo della fata Morgana e padre della povera Gaia Pulcella. Proseguendo nel suo cammino, Tristano incontra un altro cavaliere, che va alla ricerca di Lancillotto per vendicare un affronto. Quel cavaliere è un innamorato della Pulzella Gaia.

Venendo un giorno ch'io cavalcava — egli racconta — presso allo castello di Pellaus (= Pela Orso) e mirando in uno giardino, vidivi l'amore mio...

---

della Pulzella Gaia. Cfr. E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, Paris, 1890 (*Bibliothèque de l'École des hautes études*, vol. LXXXII), p. 136 e seg.

ciò è quella Gaia Pulcella... E allora io non fui tardo, ma tantosto presi la donzella per lo braccio e puósimela davanti a l'arcione e portaimelane via con grande allegrezza. E vero si è che la donzella ancora non sentiva d'amore, e continovo veniva piangendo. Essendo dilungato io dal castello Pellaus bene da tre leghe, e trovando una bella fontana, io scavalcai la donzella e molto la prendeva io a confortare e forte lavare suo visaggio e sue mani bellissime... E vedendola tanto bella e tanto leggiadra e lo suo bello viso adorno, cominciàle a baciare quelle sue labbra sottili vermigli e a toccare suo bianco petto colle piccioline mammelle; e appresso le mirava il corpo e le nobili membra, morbide e gentili, sicch'io veggendola tanto leggiadra, non poteva raffrenare mia volontade.

Ma sul più bello accorre Lancillotto e rovescia sconciamente l'ardito amatore giù per le terre; offeso da quel brutto tratto il cavaliere della Gaia Pulzella dopo di allora non si dà pace finchè non abbia vinto e abbattuto Lancillotto o chiunque ne prenda le difese e la parte. Per questa ragione quel buffo e tristo cavaliere affronta Tristano, amico del suo persecutore; la sorte gli è ancora una volta sfavorevole ed egli deve arrendersi per vinto e partire per la Cornovaglia a costituirsi prigione nelle mani di Lancillotto. Melanconicamente prende il suo cammino, ma giunto in cima a un grande ponte, si arresta:

... e Tristano lo guardava, credendo ched e' fusse pentuto. E pensando Burletta tanto duramente, sì che nel suo pensare si deliberòe che meglio gli era dello morire subito che andare per venire alle mani del più mortale nimico ch'egli avesse in questo mondo; e allora insuperbie nel suo cuore e sie si dispera. E poi esce dello suo arcione dello auferrante, e gittòssi nello corrente fiume; e subitamente egli fue annegato.

L'infelice amante della Pulzella Gaia porta un nome che è insieme comico e triste, quasi a simboleggiare l'intricato groviglio di comico e di tragico di che è fatta la sua avventura e la vita di tutti: egli si chiama messer Burletta della Diserta.

VII.

Liombruno.

Il motivo iniziale della leggenda di Liombruno è identico a quello dei cantari del *Bel Gherardino* e della *Pulzella Gaia*: il fatto più cospicuo è anche qui l'amore segreto di un giovane mortale per una fata immortale, la perdita della fata per l'incauta rivelazione del segreto e in fine la riconquista di essa dopo mille svariate e prodigiose avventure.

Liombruno, figlio d'un pescatore, è abbandonato in un' isola deserta in preda del diavolo. Ma un'aquila lo ghermisce, lo porta così in alto che il calore della sfera del fuoco gli brucia i capelli, e lo depone in un castello, dove subito ella si trasfigura e appare una bella fanciulla di dieci anni. Ella è madonna Aquilina. Liombruno e Aquilina si amano e dopo qualche anno si sposano. Ma in fondo al cuore di Liombruno vi è una spina che punge: il desiderio della patria lontana. Anche il bel Gherardino, nelle stesse condizioni, è profondamente tormentato dalla nostalgia e non ha pace sin che l'amica non gli dà il congedo. Da monna Aquilina Liombruno, al momento del commiato, ottiene in dono, come Galvano da Pulzella Gaia, un anello prodigioso, che corrisponde al guanto fatato della leggenda del *Bel Gherardino* (1-23).

Notiamo che quell'elemento sentimentale, la nostalgia dell'eroe, non appare nelle versioni originarie francesi, ed è invece costante nelle propaggini italiane. Non è Lanval che desidera il ritorno; è la fata stessa che bruscamente lo licenzia (1):

> 159 Amis — fet ele — levez sus!
> Vus n'i poëz demurer plus.
> Alez vus en; jeo remeindrai.

(1) MARIE DE FRANCE, *Lais de Lanval*, ed. K. Warncke cit., p. 92.

Invece Gherardino ha « bramosa doglia » della sua città lontana, e Liombruno, tra le carezze di Aquilina, rimane sempre « neghittoso e corrucciato ». Questa melanconica velatura di nostalgia nei canti del nostro popolo, di cui si son tante volte descritti l'indifferenza e lo scetticismo, merita alla fine di essere posta in evidenza. Liombruno ritorna in patria con un ricco corredo di vesti e di gioielli e con una valigia « fornita di fiorini »; quand'è sul punto di ripartire, apprende che in Granata vi è uno splendido torneo, in cui al vincitore è riserbata la mano della principessa ereditaria. Liombruno accorre, abbatte i cavalieri, è proclamato vincitore. Ma il re di Granata, prima di concedere allo sconosciuto la mano della figlia, provoca un *vanto*, durante il quale egli abbia occasione di rivelare un poco la sua vita e il suo animo. A malincuore Liombruno accetta di *vantarsi* e vanta — manco a dirlo — le bellezze di Aquilina. Il re gli concede trenta giorni per provare la verità del *vanto* (33-43). Invano Liombruno invoca dall'anello fatato l'arrivo di Aquilina. Egli ha infranto il segreto e il potere magico dell'anello è scomparso. Al trentunesimo giorno, quando Liombruno deve essere condotto al supplizio, appare una fanciulla. — È tua moglie? chiede il sultano.

Ei rispondea: — No, dolce messere.

Arriva una seconda donzella, e il sultano rinnova la domanda; ma Liombruno risponde che l'una e l'altra fanciulla sono damigelle della sua principessa. E infine arriva Aquilina, così sfolgorante di bellezza che il re, umiliato, chiede perdono a Liombruno (44-46). In questo tratto il *Cantare di Liombruno* aderisce strettamente al lai di *Lanval* (v. 473 e sgg.). Lanval sta per essere ucciso, alla presenza di tutta la corte di Artù, quando (1):

... dous puceles virent venir
sur dous beals palefreiz amblanz.

---

(1) MARIE DE FRANCE, *Lais,* p. 105.

> Mult par esteient avenanz;
> de cendal purpre sunt vestues
> tut senglement a lur chars nues.

Re Artù domanda a Lanval se una delle due è la sua sposa; « il li a dit: — Ne sai ki sunt... ». Ed ecco appaiono altre due meravigliose fanciulle su due mule spagnuole. Nuova domanda del re e nuovo diniego di Lanval (514-536). La folla s'apre per la terza volta e su un bianco palafreno s'avanza una donna chiusa in un camice candido che fa meravigliosamente spiccare la delicatezza delle carni e il fulgore dei biondi capelli. Nessuno osa guardarla, così splende quella divina apparizione: Lanval, tra i ceppi, piange e sospira; e quel sospiro è una confessione:

> 611 Li sans li est muntez el vis;
> de parler fu alkes hastis.
> — Par fei — fet il — ceo est m'amie! —

Nel cantare *Liombruno* l'ingenuo poeta non ha còlto la finezza psicologica di quella situazione; invece la rimatrice del secolo XII ha tratto dal motivo tradizionale l'impeto alato d'una sublime poesia.

Anche lo scioglimento dell'azione è nei cantari nostrani assai meno poetico che nel *lai* brettone: non vi è più l'ardita apostrofe della Fata al re Artù, non più il balzo di Lanval sulla groppa del cavallo che scalpita, non più la fuga del cavaliere e della Fata strettamente abbracciati sullo stesso destriero, che via galoppa e scompare. Madonna Aquilina toglie a Liombruno armi e cavallo e lo lascia solo in un bosco. Nel bosco tre briganti stanno disputandosi la preda, un pugno di fiorini, un paio d'usatti e un mantello. Invitato a sciogliere la contesa, lo scaltro Liombruno indossa il mantello, calza gli usatti, prende i fiorini e scompare. Arriva a un'osteria e chiede invano notizia di madonna Aquilina. Gli viene indicato un eremo dove convengono i venti, che tutto vedono; e ivi si reca. È ospitato dal romito

e assiste all'arrivo di Garbino, Greco, Tramontana, ecc. Ma nessuno conosce Aquilina, tranne il saputo e linguacciuto Scirocco, il quale invita Liombruno a seguirlo l'indomani. Per virtù del mantello e dei miracolosi usatti, Liombruno è più veloce del vento e lo precede sulla vetta d'una montagna, dalla quale si scorge il castello di Aquilina. Non visto, Liombruno siede accanto ad Aquilina, le toglie dal tagliere il boccone, ma vi fa su scivolare l'anello di sposo (cant. II, 38-42). A quella vista Aquilina sviene ed è portata a letto. Ma lo scaltro Liombruno le appare immediatamente anche qui e immediatamente scompare per virtù del mantello. Alla fine Aquilina riesce a ghermirne un lembo prima che Liombruno se lo sia compiutamente ravvolto d'intorno: ne seguono il riconoscimento degli sposi, gli abbracci e la pace.

Il secondo cantare, che comprende questa prodigiosa riconquista di Aquilina, non ha riscontro nei *lais* brettoni nè, credo, nella letteratura del medio evo, ma si svolge invece intorno a notissime leggende del folk-lore tradizionale. Il mantello che rende invisibile, gli usatti che rendono più veloce del vento colui che li calza, sono usciti evidentemente dallo stesso arsenale che ha fornito al popolo l'anello che fa starnutire, il fischio che fa ballare, la tovaglia che dà a mangiare, la borsa dalla quale esce il denaro senza fine (1). Nè solo negli elementi, ma anche nella composizione e nella struttura il cantare di *Liombruno* si avvicina a moltissime favole popolari. Nelle *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm si ha un racconto quasi identico (n. XCII). Il figliuolo d'un pescatore abbandonato al diavolo e posto in una barchetta approda a una spiaggia sconosciuta; ivi compie molte prodezze, libera la figlia del re e la sposa. Ma poco dopo, vinto dalla nostalgia, torna in patria col sussidio di un anello magico fornitogli dalla sposa. Il padre rimane sorpreso del suo ritorno,

(1) Cfr. G. Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, 1875, vol. I, p. 238.

ma non vuol credere che egli sia il marito d'una principessa; l'incauto figliuolo, per convincerlo, chiede all'anello che la sua sposa apparisca. Ella infatti accorre, ma subito scompare portando con sè il magico anello. Rimasto solo e abbandonato, il figlio del pescatore si mette per via e trova tre fratelli che stanno disputando intorno alla ripartizione della loro eredità, un mantello, un paio di scarpe e una spada. Col pretesto di sciogliere la contesa egli s' impadronisce di quei tre oggetti fatati e con essi riesce a riconquistare la sposa.

Reinhold Köhler, per il quale gli scrigni della fantasia popolare non avevano segreti, ebbe ad accostare alla novella dei Grimm molte altre versioni d'ogni parte d'Europa (1). In quelle magiare e norvegesi la perdita dell'anello avviene in un modo simile a quello narrato dal nostro *Cantare*, cioè per la rivelazione dell'amore della sposa in un « vanto » compiuto alla corte del re. Per il particolare dell' incredulità e della curiosità paterna la favola tedesca dei fratelli Grimm si avvicina, più che a *Liombruno*, al cantare del *Bel Gherardino*, in cui però la curiosità è attribuita, più opportunamente, non al padre, ma alla madre.

Nelle consimili novelle danesi, rumene e ungheresi il pescatore, in cambio del denaro, non promette al diavolo il figlio, come nel cantare di *Liombruno*, ma tutto quello che ha in casa o tutto quello che sua moglie tiene sotto la cintola, ben sapendo che nè in casa nè indosso alla moglie v'era cosa alcuna. Questo tratto d'arguzia, che evita l'inumanità di quella cessione del figlio al diavolo, sembra al Köhler originario, sicchè la fiaba italiana, che ne è mancante, dovrebbe giudicarsi più tarda e più torbida delle altre versioni europee. Ma il ragionamento si potrebbe rovesciare, pensando che la semplificazione sia opera di un tardo

---

(1) G. Widter, A. Wolf, K. Köhler, *Volksmärchen aus Venedig*, in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, hgg. von L. Lemke, Leipzig, 1866, vol. VII, p. 147.

rimaneggiatore della leggenda, e non primitiva. Chi può arrogarsi il diritto di definire le leggi e le strade dello spirito umano?

Dal cantare di *Liombruno* derivano infinite leggende popolari italiane, che il Köhler enumera nell'introduzione ai *Lais* di Maria di Francia editi da Carlo Warncke (1), e sono queste:

Toscana: V. IMBRIANI, *La Novellaia fiorentina*, n. XXXI.
D. COMPARETTI, *Novelline popolari italiane*, n. XLI.
Tuscan Fairy Tales, London, s. a., n. X.
T. F. CRANE, *Italian Popular Tales*, London, 1885, p. 351.

Abruzzi: A. DE NINO, *Usi e costumi abruzzesi*, vol. III (Fiabe), Firenze, 1883, n. LXIX.

Sicilia: G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, n. XXXI.

Veneto: G. WIDTER e A. WOLF, *Volksmärchen aus Venetien*, Leipzig, 1866, n. X [Der arme Fischerknabe].
G. ALTON, *Proverbi, tradizioni e aneddoti delle valli ladine orientali*, Innsbruck, 1881, p. 131.

Che tutte queste versioni popolari derivino dal nostro vecchio cantare, lo prova l'alterazione del nome dei due eroi, Liombruno e Aquilina. È evidente che il nome originario della fata è quello del *cantare*; esso è tratto dall'aspetto d'aquila che la fanciulla assume al principio della favola. Nelle versioni toscane dell'Imbriani e del Comparetti, il limpido e chiaro *Aquilina* del « cantare » diventa *Colina* e *Chilina*, in quella abruzzese addirittura *Culina* e *Culinda*, in quelle trentine *Chelina*. Nella fiaba siciliana pubblicata dal Pitrè (*La 'mperatrici Tresibonna*) madonna Aquilina prende il titolo e il nome di imperatrice Trebisonda e Liombruno, poveretto, semplicemente quello di Peppi (« ca a lu picciriddu cci misiru [nome] Peppi »).

(1) Ed. cit., p. CXVI e segg.

Del resto la popolarità di *Liombruno* è attestata dal numero delle stampe: quattro del sec. XV, sei del XVI, quattro del XVII, una del XVIII, una dozzina del XIX. Nelle *Facezie* del bizzarro cremonese Poncino della Torre (1) è ricordato un certo Filippo Mastrucci che, datosi alla poesia, « cominciò a voltare « quando Buovo d'Antona, quando dama Rovenga del Martello, « quando Aiolfo di Barbiconi, quando la vita del francese Gar- « guantuaso, e quando la frottola di Liombruno », e notte e giorno stentava per ficcarsi in testa i versi di quelle gaglioffe barzellette. Nel c. XVII di *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* compare un giovanotto:

> istivalato e avvolto in mantel bruno
> che il copre e par gli metta al corso i vanni.
> Dice Marcotte allor: — Questi è Liombruno
> che fece col mantello vari inganni.

Anche Filippo Pananti nel *Poeta di teatro* (c. XXIV) ricorda una volta il mantello di Liombruno:

> mi turo, mi rannicchio, mi nascondo,
> il mantello vorrei di Liombruno.

Nei nostri giorni gli usatti di Liombruno furono rievocati in una delle sue più soavi poesie dal mago prodigioso della letteratura popolare, Sèverino Ferrari (2). Chi non ricorda l'accorata *Nostalgia* (1888)?

> Non so se i dolci amici di Spezia e di Livorno
> di Modena e Bologna e Firenze e Milano
> m'abbian cader lasciato giù via da l'aureo corno
> de la memoria, come un fior vizzo di mano:

---

(1) *Le piacevoli et ridicolose facetie di M. Poncino della Torre Cremonese* di nuovo ristampate, ecc., Venezia, 1626, c. 67 *b*. La curiosa testimonianza fu rievocata dall'Imbriani, *Novellaia fiorentina*[2], p. 472.

(2) S. Ferrari, *Versi*, Modena, 1892, p. 78.

io so che spesso a mensa a canto a lor m'assido,
trovan vuoto il bicchiere, ed io li guardo e rido (1).
Perch'io son Liombruno; e se donna Aquilina
m'ha dato il caro amore e in esso mi consolo,
pur tengo il par d'usatti; cammina che cammina,
arrivo insiem co'l vento (2); e in dosso ho il ferraiuolo
con che, non visto, o amici, a voi sono presente;
e fo come la spugna, che beve e non si sente.

Il cantare di *Liombruno* non si trova nei manoscritti, ma ci fu tramandato da una numerosa serie di stampe popolari della fine del Quattrocento (1485-1495), del Cinquecento (1550-1570), del Seicento ed anche più recenti, fino ai nostri giorni. Le versioni sono due, l'una più antica (sec. XV e XVI), che ha 97 ottave e l'inizio « Onnipotente Dio che nel ciel stai », l'altra moderna che comprende 91 ottave e incomincia: « Dammi aiuto, chè puoi, musa divina ».

Rispetto alla versione antica, quella moderna edita dall'Imbriani (3) ha molte e profonde varianti, non solo formali, ma anche nell'argomento. Tutto quello che nel poemetto primitivo era più ingenuamente fantasioso, fu messo da parte. Il diavolo al quale il pescatore cede Liombruno è trasformato in un corsaro turco:

I-4 e a un'isoletta del mare arrivò
ed ivi un gran corsaro ha ritrovato.

Pare che il senso del mirabile e dell' infinito si sia assottigliato nel nostro popolo, attraverso i secoli. Quando Liombruno si reca alla cella del romito e batte all' uscio, l'eremita, nella

(1) *Liombruno*, c. II, ott. 38-39.
(2) *Liombruno*, c. II, ott. 34.
(3) La redazione moderna fu pubblicata da VITT. IMBRIANI, *La novellaia fiorentina, fiabe e novelle stenografate in Firenze dal dettato popolare*[2], Livorno, 1877, p. 454 e segg.; la redaz. antica nel *Fiore di leggende*, III.

sua solitudine, tutto timoroso, si rifiuta di aprire. Liombruno allora invoca la Vergine; e la porta si apre (II, 22):

> e quel romito forte si assicura
> chiamar sentendo la Vergine pura.

Nella redazione moderna l'eremita apre la porta, non già per pietà verso la Vergine, ma perchè Liombruno s'è tolto il mantello ed egli ha riconosciuto che il suo viso non è quello d'uno scavezzacollo:

> e quel romito forte si assicura
> vedendo di persona la figura.

Nell'antica storia due volte interviene Iddio stesso per ispirare il romito (II, 25-28):

> e quel romito, ch'è da Dio ispirato...

Ebbene: e l'una e l'altra volta nelle stampe moderne all'ispirazione divina è sostituito l'invito di Liombruno:

> e quel romito da lui invitato...

Poco dopo l'eremita offre da cena al suo ospite: due bocconi semplicissimi, perchè egli trae il conforto della vita da ben altro che dai piaceri della tavola, dalla sublime presenza di Dio e degli Angeli:

> II-32 E quel romito da cena gli dava
> di quelle cose che per lui avia;
> l'angiol del cielo sì lo visitava.

Nelle stampe moderne anche l'intervento dell'angiolo del cielo viene escluso; invece dell'ispirazione ascetica abbiamo la più positiva e prosaica preparazione della cena in cucina, tra barattoli e casseruole:

> e quel romito da cena gli dava
> di quelle cose che per lui avea;
> e mentre che per ciò gli preparava...

Nel *cantare* antico sono costantemente in scena il diavolo, Iddio, la Vergine, un angelo; in quello moderno il diavolo, Iddio, la Vergine e l'angelo sono messi fieramente alla porta e sostituiti con persone vere, di carne e d'ossa. La « degradazione » della leggenda è compiuta; la fantasia si spegne e la prosa della vita uccide la bella ingenuità primitiva, la credula fede degli avi.

A quale tempo appartiene la storia di Liombruno? Le prime stampe appartengono al decennio 1480-1490, ma io credo di poter affermare con piena sicurezza che la composizione dei due cantari risale almeno ad un secolo prima (1380).

Le usanze e i costumi descritti in questo poemetto sono ben antichi, e non è possibile collocarli in pieno Rinascimento. Aquilina, quando Liombruno se ne innamora, ha dieci anni soltanto, il che ricorda subito il lamento dantesco che per le ragazze fiorentine « il tempo e la dota fuggien quinci e quindi la misura » (*Parad.*, XV, 105). Anche nel cantare di *Gibello*, che è del Trecento, madonna Argogliosa, quando ospita per la prima volta il suo sposo « era di nov'anni, molto bella ». Prima che Liombruno parta, Aquilina lo arma cavaliere; gli cinge la spada e gli dà gli speroni d'oro. Dopo questa cerimonia Liombruno diventa *messere* (XXIV, 7-8):

> e fatto questo...
> *messere* Liombruno era chiamato.

Tutto questo ci richiama a tempi assai antichi, nei quali la cavalleria non era ancora rinvilita e negletta. Si aggiunga che l'arte del cantastorie è in *Liombruno* assai primitiva ed ingenua. I versi si reggono molte volte solo per le licenze della recitazione accompagnata dalla musica e fors'anche dal tramestio di un irrequieto uditorio (1); le ripetizioni sono frequentissime, non già per la povertà d'ispirazione del poeta, ma per un espe-

(1) Spesso si ha la dialefe: XVI, 4; XXXIX, 1; XLVIII, 6; sec. cant., VII, 3, ecc.

diente di memoria del cantore, che in quei tratti simili trovava un riposo e un richiamo a seguire. Molti versi sono ripetuti due volte o anche tre nel corso delle non moltissime ottave dei due cantari (1).

Chiunque abbia qualche pratica della letteratura delle origini ed abbia un poco di gusto, subito scorgerà nel frasario e nell'atteggiamento del pensiero e della parola di questo testo, dei caratteri non dubbi di antichità. Un fatto assai importante si è che alcuni versi di *Liombruno* si ritrovano tali e quali nei cantari del Pucci e nel *Bel Gherardino*, che è certo della prima metà del Trecento. Il verso: « Di niuna parte lo potean vedere » (cant. II, ott. VII, v. 8) è press'a poco quello del *Gherardino* (cant. I, ott. XX, v. 2): « Che chi 'l facesse non potean vedere ». Il verso (I, XXVI, 1):

E quando apparve l'alba dello giorno

si ritrova altre due volte nella poesia leggendaria del Trecento: nella *Regina d'Oriente* (cant. III, ott. XXXVI, v. 1) e nel *Gherardino* (cant. I, ott. X, v. 7). Dedurne che *Liombruno* sia del Pucci, sarebbe audace; ma il dedurne che Liombruno appartenga ai tempi del Pucci non varca i limiti della più oculata prudenza.

Del resto dell'antichità di *Liombruno* si ha una traccia bellissima proprio al principio del poemetto. Prima di entrare in argomento, il canterino si diffonde in un lamento sulla povertà e dice (ott. II, v. 1 e sgg.):

Signori, intendo che per povertade
molti nel mondo son mal arrivati,
hanno perduta la lor libertade,
la povertà sì forte gli ha cacciati.

---

(1) Eccone l'elenco:

1° cant. I, ott. XXVI, v. 8 = XXXII, 5; 2° cant. I, ott. XXIV, 1 = XXXV, 1 = XXXVIII, 5; 3° — I, XLVII, 8 = cant. II, II, v. 7; 4° — I, XXX, 8 = cant. II, XIX, 8; 5° — II, XX, 1 = cant. II, XXIII, 1; 6° — II, XXV, 1 = cant. II, XXVIII, 1; 7° — I, XVII, 7 = cant. II, XLI, 6.

Quell' *io intendo*, che pare una zeppa insignificante, è invece una onesta citazione: infatti i versi che poi seguono sono tratti da uno dei capitoli alla Vergine di maestro Antonio da Ferrara:

... chi distrugge la sua facultade
per sua diffalta ognuno 'l fugge e schiva.

35.

chè troppo dà ragion la povertade
all'uom di viver male e sì 'l fa servo
e venditor della sua libertade (1).

I capitoli dello sbrigliato canterino ferrarese furono composti nel 1340-1357 (2); nè credo ammissibile che la citazione di essi sia posteriore di molti anni alla data della loro composizione, perchè ben presto essi dovettero cadere per sempre dalla memoria degli uomini.

VIII.

Istoria di tre giovani disperati e di tre fate.

Come il cantare di *Liombruno* racconta i miracoli di un paio di usatti e di un mantello, questa *istoria* s'aggira su quelli di un corno prodigioso, di un tappeto e di una borsa. Tre giovani « disperati » ottengono da tre belle fate il dono di quegli oggetti magici, che l'uno di essi, il più sciocco, si fa rubare da una regina di cui si innamora. Ma dopo la perdita sciocca, succede la scaltra riconquista; Biagio ritrova due piante di fichi, delle quali la prima dà frutti che fanno crescere la coda e la

(1) *Rime e prose del buon secolo della lingua tratte da manoscritti* [da Telesforo Bini], Lucca, 1852, p. 33.

(2) Cfr. E. Levi, *Antonio e Niccolò da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento,* negli *Atti e Memorie della Dep. Ferrarese di storia patria,* vol. XIX, Ferrara, 1909, p. 174-182.

seconda frutti che la fanno scomparire. Con un paniere di quei fichi Biagio va alla corte; la regina e le damigelle, per via di quei frutti, diventano caudate. Biagio si finge medico, guarisce coi fichi della seconda pianta le damigelle, accorcia di due palmi la coda della regina e prima di compiere interamente la cura e la guarigione si fa mostrare il tesoro e riesce a riprendersi la borsa, dalla quale escono quanti fiorini si vogliono, il corno che a sonarlo fa comparire un esercito, e il tappeto che fa volare per l'aria.

Questo cantare si riannoda ad infiniti racconti popolari analoghi, che hanno probabilmente la loro comune origine in alcune leggende orientali. Ma fortunatamente in mezzo alla selva delle tradizioni noi possiamo additare un riscontro medievale della *istoria* italiana in un capitolo dei *Gesta Romanorum* (CXX) intitolato « De amicitiae verae probatione » (1). Dario aveva tre figli: al primogenito lasciò in eredità il regno, al secondo le ricchezze acquistate durante la vita, al terzo « tria jocalia « pretiosa scilicet anulum aureum, monile, et pannum pre- « tiosum. *Anulus* illam virtutem habuit quod qui ipsum in di- « gito gestabat, gratiam omnium habuit intantum quod quidquid « ab eis peteret obtineret. *Monile* illam virtutem habuit quod « qui eum in pectore portabat, quidquid cor suum desiderabat « quod possibile esset, obtineret. *Pannus* illam virtutem habuit « quod quicunque super eum sederet et intra se cogitaret ubi- « cunque esse vellet, subito ibi esset ». Siccome il figlio, Gionata, era ancora giovane ed inesperto, la madre, dei tre oggetti non gli diede che l'anello, consigliandolo di guardarsi dalle donne. Ma Gionata si innamorò d'una fanciulla e per lei chiese dall'anello infinite ricchezze. La donna si incuriosì di quella miracolosa fonte di danaro, chiese delle spiegazioni e alla fine rubò l'anello. Gionata andò dalla madre, la quale, dopo molti rimproveri e nuovi ammonimenti, gli consegnò il monile. Ritornato

(1) Nel cod. più antico, quello di Innsbruck, è il cap. CXLVII.

dalla sua amante, poco dopo lo sciocco innamorato si fa togliere da lei anche il monile. Nuovi rimproveri della madre e solenne consegna dell'ultima parte dell'eredità, il mantello. Mentre Gionata dorme tutto trionfante sul suo mantello, la sua amica tira un lembo di questo, lo sottrae di sotto al dormiente, e scompare. Disperato, Gionata si pone in cammino, passa un fiume, l'acqua del quale è così bollente che i piedi gli si bruciano. Il giovane raccoglie un vaso di quell'acqua e prosegue il viaggio; arriva a un albero, ne spicca un frutto e lo mangia. Improvvisamente egli diventa lebbroso. Allora egli spicca un altro frutto e lo mette da parte. Poco dopo trova un secondo fiume che ridà le carni ai suoi piedi abbruciati dall'acqua ardente dell'altro; di questa nuova acqua miracolosa attinge un vaso pieno. Al di là del fiume s' innalza un altro albero « de cuius fructu « cepit et comedit et sicut per primum fructum infectus erat, « sic per secundum fructum a lepra est medicatus. De illo « fructu etiam attulit et secum portavit ». Per via due viandanti raccontano che il re è ammalato di lebbra; subito Gionata dice loro: — Io sono medico! E infatti si fa condurre alla corte e guarisce il re. Intanto anche la sua innamorata si è ammalata di lebbra e richiede l'aiuto di quel medico miracoloso. Gionata accorre al suo letto, le fa confessare i peccati, si fa indicare il nascondiglio dove sono celati i tre oggetti rubati e poi, invece di darle dell'acqua del secondo fiume e dei frutti del secondo albero, le dà acqua del fiume ardente e un frutto dell'albero avvelenato e lascia la traditrice tra dolori atroci (1).

La leggenda si ritrova in alcune novelline siciliane, che hanno tutte questi dati fondamentali: un padre lascia in eredità ai suoi tre figli tre oggetti prodigiosi (la verga, lu firriolu e lu cornu 'nfatatu) — uno dei figli si innamora della reginetta e si lascia sottrarre da lei successivamente tutti i tre oggetti — disperato,

(1) *Gesta Romanorum*, herausgegeben von Adalbert Keller, Stuttgart, 1842, p. 190 e segg. Su questa leggenda [Jonathas] cfr. I. A. Herbert, *Cat. of Romances in the depart. of mss. in the British Museum*, III (1910), p. 207.

si mette in via e trova il fico, i cui frutti fanno nascere le corna, e un altro fico, che dà frutti che le fanno scomparire. Forte di questo segreto, vende dei fichi alla reginetta ed ella diventa cornuta; per toglierle le corna egli chiede ed ottiene la restituzione della borsa, del corno e del ferraiuolo (1). Con pochissime varianti la storia dei tre giovani e delle tre fate si racconta ancora in Lorena (2) e in Germania (3). In Germania essa era viva anche anticamente, poichè fu raccolta nel 1509 in un libretto popolare intitolato *Fortunatus*, edito la prima volta per cura di J. Heybler, ad Augsburg (4).

All'anno medesimo in cui fu ripubblicato, anche questa volta ad Augusta, nel 1530, il libro di Fortunatus, pare si debba

---

(1) G. Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani,* Palermo, 1875, vol. I, p. 252 e segg. [n. XXVIII]; Laura Gonzenbach, *Sicilianische Märchen,* ecc., Leipzig, 1870, nn. XXX e XXXI.

(2) E. Cosquin, *Contes populaires lorrains,* in *Romania,* V, 1876, p. 361, n. XI, « La bourse, le sifflet et le chappeau ». Tre fratelli erano di guardia in un bosco; l'uno era sergente, l'altro caporale, il terzo appuntato. Una vecchia regala all'appuntato una borsa che non si vuota mai, al caporale un fischietto, al sergente un cappello fatato. L'appuntato giuoca alle carte con una principessa e perde un dopo l'altro i tre oggetti, allora la vecchia gli dà delle frutta che fanno spuntare le corna e dell'acqua che le fa scomparire. Egli va dalla principessa, ottiene la confessione delle truffe e la lascia con un corno sulla fronte.

(3) Grimm, III, 202. Si vedano i numerosi riscontri additati da R. Koehler nelle note alle novelle XXX e XXXI della collezione Gonzenbach.

(4) Cfr. J. C. Brunet, *Manuel du libraire*[5], II, col. 1351; T. Graesse, *Trésor de livres rares,* II, 619. Il Brunet e il Graesse citano anche una traduzione francese intitolata: *Histoire comique ou les aventures de Fortunatus,* Lione, 1615, ed una italiana ed. a Napoli, 1676. Ecco la trama del bizzarro romanzo: *Fortunatus* lascia ai figli Ampedo e Andalosia una borsa e un cappello fatati; ma Andalosia se li lascia rubare da Agrippina, figlia del re d'Inghilterra. Poi trova un albero i cui frutti fanno spuntare delle corna e un albero con delle frutta che fanno scomparire le corna. Con un paniere delle due specie di frutti, va a Londra, vende alla principessa le frutta che fanno crescere le corna, si propone di guarirla di quella malattia e così ne ottiene la borsa e il cappello e poi la induce a ritirarsi in un convento. — *Fortunatus* è già stato ravvicinato all'*Istoria dei tre giovani* da T. Graesse, *Trésor de livres rares,* III, 302. Intorno a questa leggenda, cfr. Béla Lázár, *Ueber das Fortunatus-Märchen,* Leipzig, 1897.

pure ascrivere la prima edizione dell'*Istoria dei tre giovani* (1). Ma probabilmente il cantare è più antico di qualche decennio, perchè nella scorretta versificazione, nei lazzi e nelle frequenti buffonerie si rivela ispirato all'arte dozzinale dei cantastorie del Trecento e del Quattrocento. E poi l'abito del medico, che Biagio prende a prestito prima di andare al capezzale della principessa (cant. 2°, ott. XIX, 5; XXII, 2) è quello così caratteristico dei « maestri » del medio evo, scarlatto coi lembi orlati di vaio. Una descrizione press' a poco uguale si ritrova nella *Regina d'Oriente*, cant. I, ott. XXIII, vv. 7-8 e nelle novelle del Sacchetti (2). In una lettera al Boccaccio (*Senili*, V, 3) il Petrarca impreca contro l'indegno sfoggio di vestimenta vistose, che andavan facendo i medici del suo tempo: « la porpora screziata a diversi colori, fulgori di anella, dorati sproni ». Nelle pitture del Trecento e del Rinascimento il medico si riconosce subito con grande facilità appunto per la « foggia » dell'abito e per il lusso particolare delle stoffe e delle pelliccie.

L'antichità della storia dei *Tre giovani* è attestata inoltre dal fatto che molti passi di essa presentano una grande somiglianza col cantare di *Liombruno*, del quale s'è determinata con certezza la data (1380). Purtroppo sono ancora assai incerte la provenienza e la data della raccolta dei *Gesta Romanorum* e perciò non è possibile trarre da essa alcun aiuto nello studio dell'*Istoria dei tre giovani*. Il manoscritto più antico dei *Gesta*

---

(1) *Historia di tre giovani disperati e di tre fate*, s. n. t. n. a. (circa 1530); cfr. BRUNET, *Manuel*, III, 221; PASSANO, *I novell. italiani in verso*, p. 64. Un'altra edizione comparve a Firenze nel 1567 (cfr. G. MILCHSACK, *Due farse del sec. XVI riprodotte sulle antiche stampe con la descrizione ragionata del vol. miscellaneo della biblioteca di Wolfenbüttel contenente Poemetti popolari italiani*, con aggiunte di A. D'Ancona, Bologna, 1882, p. 154): una terza pure a Firenze nel 1570 (cfr. G. MILCHSACK, *Op. cit.*, p. 284). Altre edizioni popolari si fecero nel secolo XVII e nel XVIII; l'ultima che io conosco è del 1823.

(2) Cfr. A. CORSINI, *Il costume del medico nelle pitture fiorentine del Rinascimento*, Firenze, 1912.

Romanorum, quello di Innsbruck, reca la data: 1342. Gli altri, e sono assai più di un centinaio, appartengono al secolo XIV e al XV.

Sebbene tutte le stampe siano fiorentine o toscane, dell'origine toscana del cantare farebbero dubitare le numerose forme e rime settentrionali (1). Ma in questa letteratura popolare, randagia per carattere e per necessità, può darsi che quelle tracce dialettali si debbano, piuttosto che all'autore, a successivi rimaneggiamenti di cantastorie non toscani.

IX.

La donna del Vergiù.

La *Chastelaine de Vergi* è uno dei poemi più squisiti e più delicati della poesia del medio evo. Rapidamente, nel breve giro di soli 958 ottosillabi a rima baciata, l'anonimo trovèro ha saputo esporre la tragica storia d'amore e, quasi in iscorcio, ritrarre il profilo sicuro e tagliente dei suoi personaggi. In Borgogna sorgevano l'uno accanto all'altro due castelli: quello di Vergi (oggi Vergy, nel comune di Ruelle, dip. della Costa d'oro) e il castello dei duchi di Borgogna, Argilly, pure nella Costa d'oro. Nel castello di Vergì abitava una fanciulla, nipote del duca di Borgogna, la quale era innamorata d'un cavaliere prode ed ardito. Ma ella era maritata e doveva celare con ogni cura il suo cuore e il suo affetto. Per mantenere il segreto, aveva pensato ad un'astuzia sottile: quando ella era sola e il cavaliere poteva liberamente entrare nel *verziere* e nel castello, ella lasciava libero dal guinzaglio un cagnolino; da un cantuccio del verziere, donde spiava l'atteso momento, il cavaliere vedeva il cane « par le vergier aler » e accorreva nella camera di lei.

(1) Cfr. *tole,* tavole, XXVIII, 5 — *zambra,* camera, XXXV, 7; II, XIV, 1 — *audacia, sazia,* LXII, 5, ecc.

Ma nel frattempo si incapriccia del bel cavaliere anche la duchossa e un giorno ella gli dice a chiare parole il suo amore. Ma egli risponde:

91 ... de cele amor Dieus me gart
qu'a moi n'a vous tort cele part
ou la honte mon seignor gise,
qu'a nul fuer ne a nule guise
n'enprendroie tel meprison
comme de fere trahison
si vilaine et si desloial
98 vers mon droit seignor natural.

Esasperata da questo diniego, la duchessa giura di vendicarsi e si duole col duca d'esser stata oltraggiata dal cavaliere. Per discolparsi di fronte al duca, il cavaliere è costretto a rivelare il segreto del suo amore. Dopo una lunga lotta angosciosa, dopo mille dubbi tormentosi, s'egli dovesse partire in silenzio senza rivedere mai più la sua donna, o — pur di potersi trattenere accanto a lei — dovesse invece infrangere il giuramento e il segreto, alla fine, piangendo, egli si decide alla gran rivelazione. « Piangendo gli ha detto: — Signore, ebbene io vi dirò, io amo « vostra nipote di Vergì, ed ella me, quanto più è possibile « amare » (341-3). Ma il duca non gli crede, perchè nessuno finora s'era accorto di quel misterioso legame, e vuole qualche particolare del segreto, che egli ritiene un'invenzione del cavaliere. Questi gli racconta *du petit chien la maniere* e una notte conduce l'incredulo signore nel giardino perch'egli veda coi propri occhi e se ne convinca. Appena la bellissima dama scorge tra le piante appressarsi il cavaliere, subito accorre, gli getta al collo le belle braccia, e cento e cento volte lo bacia senza una sola parola. Ed egli risponde con abbracci agli abbracci, con baci ai baci e dice: Mia signora! Mia amica! Mio cuore! Mia amorosa! Mia speranza!

400 De la chambre vers lui sailli,
et de ses biaus braz l'acole

et plus de cent fois le besa
ainz que feïst longue parole.
Et cil la rebese et acole
et li dist: — Ma dame, m'amie,
m'amor, mon cuer, ma druërie,
m'esperance et tout quanques j'aim —
Ele redist: — Mon douz seignor,
mes douz amis, ma douce amor,
onques puis ne fu jor ne eure
que ne m'anuiast la demeure;
me ore de riens ne me dueil
car j'ai o moi ce que je vueil,
quant si estes sains et haitiez,
418 et li tres bien venuz soiez! —

Per tutta la notte dura il colloquio d'amore; alle prime luci dell'alba il duca, che è sempre nascosto nel giardino, vede apparire la dama di Vergì sull'uscio, accanto all'amico suo, e dargli baci e baci rendergli e sospirare e piangere amaramente. E quando alla fine il cavaliere si spicca da lei, ella lo segue ancora, nella via, coi suoi begli occhi, lontano lontano:

472 Li chevaliers en tele maniere
s'en part et la dame l'uis clot;
mes tant comme veoir le pot,
le convoia de ses biaus ieus,
476 quant'ele ne pot fere mieus.

Il duca ridona la sua fiducia e il suo affetto al cavaliere e una sera, durante un pranzo, lo colma di tante gentilezze e carezze che la duchessa, sdegnata, finge di sentirsi male ed esce dalla sala del convito per andare a sfogare sulle coltri del letto la sua rabbia e il dispetto. Il duca la raggiunge e le rivolge mille parole affettuose senza riuscire mai a trarla dalla sua profonda disperazione. Durante tutta la notte il povero marito, che ama veramente la duchessa, rinnova invano i suoi tentativi. La scaltra donna esaspera lo sposo con la sua glaciale durezza, poi,

LA LEGGENDA DELLA DONNA DEL VERGIÙ

Messer Guglielmo tentato dalla Duchessa di Borgogna durante una partita a scacchi.

(Affresco del sec. XIV nel Palazzo Davanzati di Firenze).

a tratti, cerca di commuoverlo col suo pianto dirotto; insomma con tutte le arti innumerevoli di che è ricco il cuore femminile riesce finalmente a strappargli il segreto della dama di Vergì.

Il giorno di Pentecoste nel castello di Argilly v'era grande adunata di cavalieri e di dame e tra l'altre v'era pure la castellana di Vergì. Appena la duchessa la vide, il sangue le diede un tuffo:

> 689 Et quant la duchoise la vit,
> tantost toz li sans li fremist.

Tolte le tavole, la duchessa condusse tutte le signore nelle sue stanze perchè si acconciassero per le danze, che allora si sarebbero cominciate; e nella conversazione non potè trattenersi dal lanciare qualche frizzo alla sua nemica e un'allusione villana al segreto di lei. E poi tutte escono per recarsi alle danze.

Rimanè sola la castellana, col cuore in tumulto per quelle parole che ha udito. Ella si lascia cadere sul letto e chiede a Dio perchè il suo amico, al quale tutto ha dato, anima e corpo, e che è tutto il suo mondo, la sua ricchezza e la sua gioia, perchè egli l'abbia tradita così. Ora l'amore è scomparso, il tradimento l'ha ucciso: a che vivere ancora? Ed ella prega Dio che le tolga la vita, che le è ormai inutile e insopportabile. A queste parole il cuore le vien meno, le guancie si fanno pallide: ed ella giace in mezzo al letto, rigida e bianca come fosse morta:

> 835 A cest mot de sez braz s'estraint,
> li cuers li fault, li vis li taint;
> angoisseusement s'est pasmée
> et gist pale et descolorée
> 839 en mi le lit, morte sanz vie.

Il cavaliere e il duca si meravigliano di non vedere tra le danzatrici la bellissima dama; il duca crede ch'ella si sia appartata coll'intenzione di parlare al cavaliere e perciò ordina a questo di andarla a ricercare. Egli la trova stesa sul letto, immobile e pallida: la bacia e sente che le labbra sono fredde.

— Che cosa è questo? Oimè, morta è l'amica mia! — esclama, e presa una spada, si trafigge e si getta accanto al cadavere della sua fanciulla. Quando il duca sopraggiunge, trova i due amanti immersi, l'uno accanto all'altro, nel sonno eterno. Non dice una sillaba; trae, silenzioso, dalla ferita la spada sanguinante e con essa si reca in mezzo alla schiera delle danzatrici e spicca il capo della duchessa. Da quel giorno nessuno ha mai più visto il duca sorridere; egli si crociò, andò oltremare e non ne ritornò più (1):

939 Mes de l'aventure ot tele ire
c'onques puis ne l'oi on rire;
errant se croisa d'outre mer,
ou il ala sanz retorner,
943 si il devint ilueques Templiers.

Nonostante l'ingenuità di certi tratti e di certi accorgimenti dell'antico trovero, anzi forse per virtù di essa, questo poemetto apparve ed appare un vero capolavoro ed ebbe attraverso i secoli una fama sempre verde e viva (2). Non vi è, si può dire, testo antico che non citi, accanto ad Isotta e a Tristano, il nome del cavaliere e della castellana di Vergi. Negli avori delle cassette nuziali, delle scatolette da profumo, negli affreschi dei palazzi magnatizi, nelle miniature dei libri, dovunque, uomini e donne bramavano sempre vedere rappresentati l'effigie della ca-

(1) Mi valgo dell'ediz. curata da G. Raynaud, *La chastelaine de Vergi,* in *Romania,* vol. XXI (1892), pp. 145-193, e del volume dei classici francesi del Medioevo, edito dal medesimo Raynaud, *La chastelaine de Vergi, poème du XIII^e siècle,* Paris, 1910.

(2) Una bella analisi psicologica dei personaggi ci ha dato W. Söderhjelm, *La nouvelle française au XV^e siècle,* Paris, 1910, p. 6 e segg. Per quanto riguarda la fortuna della *Castellana di Vergi* debbo rinviare alle poche ma dense pagine del Raynaud (nella *Romania,* XXI, p. 155 e segg.) e a un molto infelice libercolo di E. Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Neederl., Englands und Deutschlands mit einer deutschen Uebersetzung der altfr. Versnovelle,* ecc., Halle a. S., 1909.

stellana infelice e gli episodi della tragica storia (1). Ed è veramente spiacevole che su un argomento, che ha fatto fremere tanti cuori e ha sbrigliato tante fantasie, la critica moderna, che è così curiosa, non abbia saputo ancora darci un buon lavoro complessivo ed esauriente.

La tragica avventura d'amore e di morte ha forse un fondo storico. La castellana di Vergi è detta nel poemetto nipote del duca di Borgogna: e infatti durante il secolo XIII vi furono due nipoti dei duchi di Borgogna, che ebbero il nome del castello maritale di Vergi, Isabella e Laura. Ragioni di cronologia escludono la prima e rendono evidente l'identificazione della seconda con l'eroina della nostra leggenda. Laura morì verso il 1282. Il duca deve essere Ugo IV, del quale in realtà i documenti dicono che si fece crociato e morì, di ritorno da un pellegrinaggio, nel 1272. Egli ebbe due mogli, Jolanda e Beatrice. Costei è la duchessa del poemetto. Sappiamo che dopo la morte di Ugo IV, Beatrice si ritirò dalla Corte e andò a vivere nel proprio castello di Isle-sur-Montréal, sempre perseguendo certe liti coi figli di primo letto del duca di Borgogna. E dopo la morte di lei, la sua figliuola Isabella, moglie di Rodolfo d'Absburgo, pretese dal fratellastro Roberto di Borgogna la restituzione di un certo cofano contenente delle lettere intime molto importanti. Quel cofano era scomparso; esso forse conteneva l'unica traccia storica della

(1) Una cassetta di avorio, che è al British Museum di Londra e reca intagliati alcuni episodi della *Chastelaine,* fu illustrata da K. Borinski, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* vol. II (1909), P. I, pp. 58-63. Altri avori, anch'essi di provenienza francese, pare, sono nel Museo del Bargello di Firenze nella collezione Carrand. Un avorio con una scena del poema è riprodotto dal Suchier, *Geschichte der französischen Litteratur,* p. 207. Secondo K. Borinski, *Das Novellenbild in der Casa Buonarroti,* in *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* vol. I, P. II (1908), p. 906 e sgg., quel presunto ritratto di Raffaello e della sua amante, che è nella casa Buonarroti e viene attribuito a Sebastiano del Piombo, sarebbe invece un'opera di pennello veneziano (Giorgione-Tiziano) e rappresenterebbe gli amanti infelici della vecchia leggenda di Borgogna, rievocata nel Cinquecento, innanzi alla società cortigiana di Cremona e di Mantova, da Matteo Bandello nella nov. IV, 5.

tragedia che insanguinò la corte e la vita di Beatrice di Borgogna. La sanguinosa avventura, se i personaggi del poema sono proprio quelli che ora ho indicati, dovette compiersi fra il 1267 e il 1272; il poema è forse posteriore di un decennio (1282-1288). Il Raynaud dice che la sparizione del misterioso cofano richiesto da Isabella d'Absburgo costituisce una perdita irreparabile per lo studio della leggenda (1). Per quanto suggestiva e sorridente sia l'idea di quei documenti rivelatori, io credo che, se pure essi per una fortunata combinazione potessero ritrovarsi, non recherebbero alcuna luce sul poema, perchè il nucleo della leggenda è mitico e fantastico, e non già storico. La storia deve aver prestato alla poesia qualche nome, qualche particolare (per esempio, il crociarsi che fa Ugo di Borgogna dietro Luigi IX) e forse qualche spunto; null'altro. Lo svolgimento dell'avventura è fantastico ed è simile in tutto a quello delle leggende che abbiamo lette nei *lais* di Lanval e di Graelent e nei *cantari* italiani che ne derivano, *Bel Gherardino*, *Liombruno* e *Pulzella Gaia*. Le lusinghe della duchessa verso il bel cavaliere sono pur sempre gli allettamenti della Regina rispetto a Galvano nella *Pulzella Gaia*, di fronte a Lanval nel *lai* di Maria di Francia, a Graelent nel *lai* anonimo; e la sdegnosa ripulsa dell'amante della castellana è una ripetizione evidente del contegno nobile e austero di Galvano, di Lanval e di Graelent. L'amore che vive nel segreto e viene ucciso dalla rivelazione dei maligni ciarlieri è un motivo dei più comuni della poesia leggendaria; per aver infranto il segreto Bel Gherardino perde l'amore della Fata Bianca, Galvano quello della Pulzella Gaia. Parthenopeus, nel romanzo francese omonimo, con una lampada illumina il viso della sua amica Mélior, che dorme; e la perde per sempre. Amore perdette in simile modo Psiche (2). Storico è dunque l'apparato esteriore della leggenda della *Castellana di Vergì*;

---

(1) *Romania*, XXI, 154.

(2) Cfr. Axel Ahlström, *Studier i den forne-franska lais-literaturen* [Akademisk-abhandling], Upsala, 1892, p. 70.

ma gli elementi intimi della poesia sono umani ed eterni e nulla v'hanno a che fare la Francia e la Borgogna. È sempre la fiamma animatrice del mito biblico di Giuseppe e della moglie di Putifarre e del mito classico di Amore e di Psiche, che arde e splende in questi miti medievali della sua luce tranquilla ed uguale. Insomma la leggenda della *Castellana di Vergì*, nonostante l'apparato storico del sec. XIII, si ricollega evidentemente col tipo dei racconti mitici di origine assai più antica, che ha la sua più perfetta espressione nei *lais* di Lanval e di Graelent e nei testi paralleli italiani, i cantàri di *Gherardino*, della *Pulzella Gaia* e di *Liombruno*.

Il poemetto della *Chastelaine de Vergi* fu composto nel penultimo decennio del secolo XIII da un trovèro che viveva in Borgogna, probabilmente alla corte dei duchi Ugo e Roberto. Ora, noi conosciamo molti trovèri borgognoni, ai quali potrebbe attribuirsi il poemetto, ma, tra tutti, quello che per le sue relazioni con la Corte di Borgogna ha maggiori diritti sulla *Chastelaine*, è Perrin d'Angicourt. Egli dedicò alcune canzoni a Enrico di Brabante genero del duca Ugo di Borgogna e accompagnò nella spedizione nel Regno di Napoli Carlo d'Angiò, sposo di Margherita, nipote di Ugo (1) e lasciò traccia di sè in numerose carte napoletane (2). Se egli fu veramente l'autore del delizioso poemetto, si spiegherebbe assai bene la larga diffusione che ebbe nel secolo XIV in Italia la leggenda della dama del Verziere e la frequenza delle figurazioni plastiche del celebre episodio nell'arte antica italiana.

Nel *Decamerone*, alla fine della terza giornata il Boccaccio ci racconta (III, 10):

---

(1) Cfr. E. Petit, *Histoire des ducs de Bourgogne de la race Capétienne*, 1894, vol. V, pp. 119-125.

(2) Cfr. G. Steffens, *Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt*, Halle, 1905; G. Bertoni, *Di un poeta francese in Italia alla corte di Carlo d'Angiò (Perrin d'Angicourt)*, Catania, 1913.

Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della dama del Vergiù; Filomena e Pamfilo si diedono a giucare a scacchi.

Gaston Paris (1) crede che il Boccaccio qui accenni a due differenti *cantari*, il cantare della donna del Vergiù e il cantare di messer Guglielmo, cioè di Guglielmo Guardastagno (*Dec.*, IV, 9). Ma non c'è bisogno di dire che il cantare di Guglielmo Guardastagno non è mai esistito e che « messer Guglielmo » è il nome che il cantare italiano prestò al leggendario amante della castellana di Vergi.

È curiosa la forma *Vergiù*, assunta nel *Decamerone* dall'originario Vergy borgognone. Tutti gli italiani del Trecento dicevano e scrivevano veramente *Vergiù*, come il Boccaccio: « chomincia « la storia de la donna del *vergu* (2) et di messer Ghuglielmo, « piacievolissima choxa » dice il titolo messo in fronte al cantare, nel codice riccardiano (3); e il codice moreniano (4): « qui « inchomincia la dama del verzù ». Anche nel corso del cantare *verzù*, o toscanamente *verzùe* è la forma costante di Vergy (ott. V, 3; X, 8):

e in istante
al *verzue* giva e la cúcciola avante.

Una spiegazione, che a prima vista parrebbe plausibile, di quella forma bizzarra è che l'*u* dei nostri testi sia frutto d'una interpretazione inesatta dell' *y* dei manoscritti francesi. Se così è, lo svolgimento e la diffusione della leggenda dovrebbero immaginarsi avvenuti solo per via di libri e di scritture e bisognerebbe escludere ogni influenza della recitazione e dei racconti orali, perchè l'udire la vera pronuncia da bocca francese avrebbe presto rettificato l'errore di lettura commesso dai co-

---

(1) *Romania*, VIII, 371.
(2) Da leggere: *vergiù*.
(3) Riccard. 2733, c. 112 *a*.
(4) Cod. Bigazzi 213 nella Biblioteca Moreniana (appart. alla provincia di Firenze), c. 20 *b*.

pisti. Questa esclusione mi sembra difficile ad ammettersi in un tempo in cui l'Italia era come una gran caserma di soldati e di cavalieri guasconi, brettoni, borgognoni e francesi, e il più vasto regno della penisola era signoreggiato dalla dinastia Angioina. Per evitare questa difficoltà occorre allora supporre piuttosto che l'*u* di Vergiù sia non una rappresentazione grafica inesatta, ma un rozzo tentativo di riprodurre in bocca toscana i suoni così oscillanti e difficili dell'*i* e dell'*u* e dell'intermedio *ü* francese.

Alla tragica morte della dama del Verziere accenna un passo del *Filogeo* del veneziano Sabelo Michiel (1370):

> Perchè la morte, a noi sì studiosa,
> fesse vegnir la fama
> di fuora al mondo, di Tisbe amorosa
> e perchè afferrasse, tanto grama,
> la dama di Borgogna,
> che nel verzier tesseva la sua trama,
> non de' però paura nè vergogna
> tener le umane voglie
> in tutto fuori della sua bisogna...
> Se ben si feo la neza del conte
> a sè stessa nimica,
> levando al mondo la polita fronte,
> non è che meraviglia chi notrica
> perchè, ove doglia ascende,
> angelico voler non s'affatica.

La dama del Verziere è compresa tra le altre donne leggendarie che Malagigi, per arte magica, istoria sulle pareti della sala della principessa Lucrezia, nel cantare trecentesco (1370-1380) della *Sala di Malagigi*:

> (ott. XXII) Medea, Lucrezia, quella vaga donna,
> la vigorosa dama del verzieri (1).

(1) P. Rajna, *La Sala di Malagigi*, Imola, 1871 (nozze Nissim-D'Ancona), p. 14. — Forse in luogo di *vighorosa* (come leggono veramente i due codd. riccard. 1091, c. 132 e 2816, c. 121) si dovrà porre *rigorosa*.

Tra gli amanti celebri enumerati nel *Pome del Bel Fioretto* di Domenico da Prato sono pure messer Guglielmo e l'eroina del nostro cantare (1):

(c. III, ott. 19) Ancor si vede alla mutata gelsa
Piramo e Tisbe; al lato ha 'l cavalieri
Messer Guglielmo, la cui fama è excelsa
insieme colla dama del Verzieri,
e Pagolo e Francesca...

Lo stesso messer Domenico da Prato si compiace di citare un'altra volta ancora nelle sue opere la tragica storia di Borgogna; in una *Pistola* d'amore, che racchiude una canzone « morale » e una *canzonetta da ballo* coi relativi commenti (2), una stanza della canzonetta dice:

Meleagro et Atalante
et Palimone e Emilia,
Narcisse di sè amante
con più di cento milia
cantando tua vigilia,
con Isotta et Tristano
Messer Guiglielmo et la dea del Verzore.
Ben è felice il core — ecc.

E nel commento che segue: — « D'Isotta e di Tristano et « della reina Ginevra et d'altri erranti cavalieri non ridico, « perchè a tutta gente è manifesto quanto fu il loro perfettis- « simo amore. Et simile di messer Guiglielmo et del Ver- « zieri la dama come per quella malvagia duchessa mori- « rono ». Nella stanza da letto del secondo piano del Palazzo

(1) Domenico da Prato, *Il Pome del Bel Fioretto,* per cura di Pietro Fanfani, Firenze, 1863, p. 51.

(2) La *Pistola del detto Domenico*, ecc. fu pubblicata dal codice Laurenziano XLI, 40 da A. Wesselofski, in appendice all'*Introd.* al *Paradiso degli Alberti* di Giov. Gherardi da Prato, Bologna, 1886, vol. I, P. II, pp. 368-372.

Davanzati, a Firenze, gli affreschi che ricoprono all'intorno le pareti, compiuti forse nel 1395 in occasione delle nozze di Tommaso Davizzi con Catelana degli Alberti, rappresentano fedelmente, passo passo, tutti gli episodi del *Cantare della donna del Vergiù* (1). Che queste pitture siano tratte proprio dalle ottave del cantare e non dal poemetto francese, lo prova la scena del giuoco degli scacchi, di cui non è traccia nel poemetto ed è invece così descritta nell'ott. XVII del *Cantare*:

> Un giorno er'ito el Duca a suo diletto
> fuor della terra a un suo ricco palazzo,
> e la duchessa sanza ignun sospetto
> prese messer Guglielmo per lo brazzo
> e menósselo in zambra, a lato al letto,
> ragionandosi insieme con sollazzo.
> E per giuocar la donna e 'l cavaliere
> fece venir gli scacchi e lo scacchiere.

Il pittore ha seguito il poeta del *cantare* anche nella rozza rappresentazione ch'egli ci ha dato della morte della castellana. Mentre nel poemetto francese la morte avviene improvvisamente, dopo quel monologo disperato, che fu definito una delle più appassionate rivelazioni di dolore di tutta la poesia del Medio Evo, nel *cantare* quel disperato struggimento e quel semplice atteggiamento di infinita amarezza sono rozzamente contraffatti e tutti insudiciati dalla più scimunita retorica. Basti dire che mentre si lamenta del tradimento, la dama (ott. LIX):

---

(1) Cfr. W. Bombe, *Un roman français dans un palais florentin*, nella *Gazette des beaux-arts* del luglio 1911 e poi, più ampiamente, nella « comunicazione » fatta all'Istituto germanico per la storia dell'arte in Firenze, *Die Novelle der Kastellanin von Vergi in einer Freskenfolge des palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz*, Berlin, 1912. Su queste pubblicazioni di W. Bombe e su gli affreschi del palazzo Davanzati si veda il mio articolo *La castellana di Vergi*, nella *Rassegna bibliogr. della lett. ital.*, Pisa, 1913, vol. XXI, pp. 41-45.

nella man destra ignuda avea la spada
e la cucciola nel sinistro braccio.

Ebbene: anche negli affreschi del Palazzo Davanzati la morente è rappresentata con una spada nella mano destra e col cane nella sinistra! Durante il Rinascimento il melanconico cantare cadde in dimenticanza; solo in Toscana, e specialmente a Pisa, se ne sfogliava ancora qualche manoscritto. Quando a Casalmaggiore, al principio del '500, davanti alle dame e ai cavalieri della corte gonzaghesca « uno gentiluomo borgognone chia- « mato Edimondo Orflec » prese a raccontare la vecchia storia tragica, essa parve cosa nuovissima e tutti riempì « di stupore « e di pietà », tanto da strappare le lagrime. E il Bandello, che era tra gli ascoltatori, perchè nulla « dalla memoria gli uscisse » volle subito farsi raccontare da quel borgognone un'altra volta la vecchia novella e ne « annotò » le parti, che, appena giunto a Milano, poi trascrisse per disteso (1). Così almeno ci racconta il Bandello; ma dubito che qui il buon frate lombardo non ci voglia vendere del fumo o che almeno non gliel'abbia venduto quell'Edimondo Orflec borgognone, perchè tutta la novella, anzichè rifatta su racconti orali e frammenti ed appunti, non è altro che una riduzione della nov. 70 della settima giornata dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra, la quale alla sua volta segue passo passo il poemetto « en vieil langaige » (2). La sola

(1) È la nov. IV, 5 del *Novelliere,* nell'ediz. di G. Brognoligo, nella collez. degli *Scrittori d'Italia,* Bari, 1912, vol. V, pp. 117-147.

(2) E. Lorenz, *Op. cit.*, pp. 68-76, sostiene che la novella del Bandello sia l'originale e quella di Margherita di Navarra la traduzione. L'*Heptaméron* fu pubblicato nel 1558; la nov. del Bandello soltanto nel 1573, nella quarta parte del novelliere, ed. a Lione presso Alessandro Marsili. Con una robusta e serrata dissertazione A. L. Stiefel, *Die Chastelaine de Vergy bei Margarete von Navarra und bei Matteo Bandello,* nella *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, XXXVI (1910), pp. 103-115, ha dimostrato che l'assunto del Lorenz è compiutamente errato e che la novella del vescovo di Agen è un vero e proprio plagio di quello della regina Margherita. Quanto al racconto tenuto a Casalmaggiore nel 1518 da quel borgognone Edimondo

novità del Bandello è il nome del cavaliere amante della castellana, che non è più « messer Guglielmo », come afferma il Boccaccio con la scorta del cantare della *Donna del Vergiù*, ma « Carlo Valdrio ». La lungaggine della novella del Bandello è uggiosa e irritante; la trivialità di alcuni tratti ci colpisce come un'offesa. Tra le grosse mani di quell'uomo del Cinquecento la leggenda antica si sfoglia come un povero fiore delicato e avvizzito (1). E non v'è cosa al mondo così tragica e triste come il morire d'una grande poesia.

Il cantare trecentesco della *Donna del Vergiù* si legge in due manoscritti pisani della fine del Quattrocento (2) e dall'uno di essi fu pubblicato nel 1861 da Salvatore Bongi, ma in un modo così arbitrario e ghiribizzoso da rendere irriconoscibile il testo primitivo. Le sciagure cominciarono persino dal titolo; non avendo bene decifrato il manoscritto, o non conoscendo il poemetto francese originario, il Bongi mutò la *Donna del Vergiù*

Horflec, lo Stiefel propende a credere che sia anch'esso un'invenzione del Bandello, perchè se in realtà egli avesse conosciuto così anticamente la bellissima novella, l'avrebbe compresa nei primi tre volumi delle *Novelle*, usciti nel 1554, e non avrebbe atteso il quarto. In ogni modo, anche ammettendo la verità storica di quei colloqui di Casalmaggiore, bisogna pensare che poi il Bandello abbia lasciati da parte i ricordi e gli appunti presi durante di essi, per attenersi senz'altro al libro della regina di Navarra. — Il diritto e lucido ragionamento dello Stiefel pone fuori di discussione l'ipotesi del Lorenz, che fu sostenuta anche tra noi, con qualche buon argomento, da P. Toldo, *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo,* Roma, 1895, p. 63 e segg.

(1) Sulla fortuna della leggenda nella letteratura drammatica e nella novella dal Seicento al Romanticismo può servire qualche pagina del libro del Lorenz. Ma il lavoro andrebbe in gran parte rifatto.

(2) 1) Codice Riccard. 2733, scritto da Fruosino di Ludovico di Cece da Verazzano nei mesi di luglio e di agosto del 1481, a Pisa, mentre egli era castellano del Palazzotto. — 2) Cod. Moreniano-Bigazzi 213; è descritto dal D'Ancona, il quale lo studiò nel 1870, quando esso ancora era proprietà del prete Stefano Monini, priore dei Bagni di S. Giuliano, nell'articolo: *La visione di Venus, antico poemetto popolare,* nel *Giornale di filologia romanza,* 1878, vol. I, p. 111 e segg.

nella *Donna del Verziere*; e poi per restituire, com'egli dice, « il verso, il senso, la rima », delle settanta ottave del cantare, quindici ne rifece di pianta (1).

---

(1) *La storia della donna del Verziere e di messer Guglielmo* tratta da un codice riccardiano del sec. XV, Lucca, per B. Canovetti, 1861 (8°, pp. 32). Per dare un'idea delle sconciature dell'ediz. Bongi, ne riferirò qualche ottava, ponendo a fronte il testo com'io l'ho ricostruito dai mss.:

Fiore di leggende:

5

Nulla sì bella zita era, nè più,
allora nè cristiana o saracina
e nome avea la donna del Vergiù,
che più splendea che stella mattutina.
El padre suo nobil barone fu,
sua madre era figliuola di regina;
e quando essi del secol trapassòro
sì gli lasciaro un ricco tenitòro.

8

Il palazzo dove ella dimorava
avea dintorno un nobile vergiero,
ed una cucciolina, che 'l guardava,
per me' la porta stava in sul sentiero;
quando messer Guglielmo v'arrivava,
ed ella conosceva il cavaliero,
sed esso ave' compagnao, ella lativa
tanto che del giardin e' si partiva.

15

Ella che ha messo in lui ogni sua speme
e cielato l'amore oltra misura,
sì che 'l disio d'amor nel core prieme,
in gelosia ne vive ed in paura,
e lagrime degli occhi il viso gieme.
Presente quella nobil creatura,
diceva: – Amor perchè m'hai così arso
di costui, che d'amor m'è così scarso? —

22

Partissi il cavalier doglioso e gramo
veggendo la duchesa piena d'ira
e quasi di pazzia menava ramo,
sì dolorosamente ne sospira;
e di partirsi quindi gli era bramo.
E la duchessa ta' parole spira
che giammai non l'amò per tal follia;
Uscì di zambra ed andossene via.

Testo del Bongi:

5

Donna sì bella non si può vedere
fra la gente cristiana o saracina
e nome avea la donna del Verziere.
Più risplendea che stella mattutina:
il padre fu baron di gran potere,
e la madre figliuola di regina,
e quando essi dal secol trapassòro
sì gli lasciaro un ricco tenitoro.

8

Il loco ove la donna dimorava
avea d'intorno un nobile verziero
ed una cucciolina che 'l guardava
che bene conoscieva il cavaliero;
quando Messer Guglielmo solo andava,
gli giva innanzi e mostrava il sentiero,
ma latrava s'egli era in compagnia,
tanto che dal giardin non dipartia.

15

Certo ch'egli è de' cavalieri il fiore
(dicea fra sè) di be' costumi ornato,
e se in loco sì degno ho posto amore,
per men grave de' aversi il mio peccato,
non sa come mostrar l'interno ardore
e tener più nol può chiuso e celato,
dicendo, amor, perchè m'hai così arso,
di costui che d'amor m'è così scarso?

22

Partissi il cavalier molto dolente
lasciando la duchessa che piangea
e chiamava lui falso e sconoscente,
che tanto oltraggio a sua beltà facea.
E già tristi pensier nutriva in mente
ch'in ira volto il folle amor avea
e 'l nemico di Dio potè sì forte
che trovò il modo di mandarlo a morte.

I critici della leggenda (1) sono concordi nel ritenere la *Donna del Vergiù* opera di Antonio Pucci. Ma per quale ragione si debba accrescere anche di questo poemetto il fardello, che è già assai pesante, del banditore fiorentino, io non vedo davvero. Certo l'autore della *Donna del Vergiù* era un cantastorie rozzo ed incolto, perchè la fattura del verso è assai sciatta e la poesia è senza finezza e senz'arte (2). Alcune forme dialettali (come *verzù*, *zambra*, *brazzo*) parrebbero escludere una penna fiorentina e toscana e farebbero pensare piuttosto a un uomo d'oltre Appennino; ma la poesia leggendaria era ran-

---

32	32
Torcesi el duca con sì caldo sangue per ira avea rosso la faccia e gli occhi. Per temenza la sua famiglia langue e que' che non languivano eran sciocchi, e di lui non sarebbe uscito sangue chi l'avesse tagliato tutto a rocchi. E sospirava come ferito orso Dello dubievol caso, ch'era occorso.	Torcesi il Duca a sì triste ventura siccome l'angue che 'l villan percosse la sua famiglia trema di paura come se il giorno del giudizio fosse. Avea la cera spaventata e scura e per l'ira e 'l dolor le guance rosse e sospirava come ferito orso dello dubievole caso ch'era occorso.
41	**41**
El cavalier di subito fu mosso con sei valletti gì su pella scala con un mantel di drappo bruno addosso, e lagrime degli occhi in viso cala, la pelle gli parea cucita addosso; e giunse al duca, ch'era suso in sala. Di questo il duca co 'la sua famiglia, vedendolo, ciascun si maraviglia.	El cavaliere a così triste avviso co' suoi valletti andò dal suo signore; l'acerba doglia si leggea sul viso, s'era vestito di bruno colore; e prima si vorrebbe essere ucciso che in tal modo passar per traditore; e giunse ov'è il signor con la famiglia che veggendol così si meraviglia.
47	**47**
E, poi ch'ebbe la cucciola sentuta, si fè la damigella rivestire e poco stante a lui ne fu venuta, a que' ch'a forza la dovea tradire. Ma non si pensava ella esser traduta da quegli in cui avea messo il suo disire e non pensando del tradir l'effetto e prese col suo drudo ogni diletto.	E poi ch'ebbe la cucciola sentuta si fe' la damigella rivestire; e poco stante fe' la sua venuta a que' ch'a forza la dovea tradire; e, lassa, non sapea ch'era veduta e che ella avea sì presto a morire; e non pensò del traditor l'effetto, che col drudo si prese ogni diletto.

(1) Cfr. E. Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi* cit., p. 33 e segg.; W. Bombe, *Die Kastellanin von Vergi*, p. 4.

(2) Moltissime volte si ha nel cantare la dialefe, una volta (XVIII, 6) assonanza; il medesimo verso è ripetuto in due ottave differenti (X, 5 e XVIII, 2).

dagia e forse raccattò quei vezzi lombardi nelle sue peregrinazioni per le piazze.

È importante, per determinare l'origine della *Donna del Vergiù*, la citazione d'una tragica avventura d'amore racchiusa nel *Tristano riccardiano*, che si ha nell'ott. 58:

> E ginne nella camera, tremando,
> siccome quella che di duol moriva
> e di messer Guglielmo lamentando,
> pregandone la Vergine Maria,
> siccom'egli l'er ita abbominando
> che lo conduca a far la morte ria,
> — « come conduce me, che con mia mano
> « morrò, come Bellicies (1) per Tristano »!

Il *Tristano* (cap. XII) racconta infatti che Bellicies, figlia del re Ferramonte di Gaules, si uccise per l'amore, non corrisposto, di Tristano:

Ma dappoi che Belicies seppe che Tristano s'era partito dalo reame di Gaules e andava per dimorare in Cornovaglia, incominciòe a ffare il maggior pianto c'unqua mai fosse fatto per neuna damigiella, diciendo ella intra ssee istessa: — Dappoi che s'èe partito colui cu'io amava più che mee, e ora no lo veggio sì come io solea fare, conosco e ssento che amore mi distringie in tale maniera che ora mai la vita poco puote durare. E imperciòe ch'io n'abbo inteso che la morte è più dolorosa cosa c'altri possa sofferire; ma a me la morte torneràe in dolzore, dappoi che lo mio amore canpai da la morte. E perciòe io voglio morire con quella ispada, con la quale T[ristano] dovea essere morto. E allora si prese la damigiella la spada e ppuose lo pome in terra e la punta sì si puose dirittamente per me' lo cuore, e disse: — Dolcie mio amico Tristano, ogniuno sappia ched io m'uccido per lo tuo amore! — E in-

---

(1) Il cod. Riccard. ha: *Bellitis*, e il Moreniano: *Bellisse*. Il *Tristano* aiuta anche a chiarire l'ott. LX, 2, dove il cod. Riccard. reca: « e achonciossi il chore per me la punta » e il Moren. « il suo cuor poggiò per me la punta ». Il Bombe suppone che *me* significhi *mettere*; ma è evidente in questo passo la parafrasi del *Trist.*: « e la punta si si puose dirittamente per me' lo cuore ».

contanente si lasciòe cadere i-ssu la spada e ffùe morta incontanente. E lo scudiere, dappoi che la vide morta, montòe a cavallo... (1).

Il ricordo così vivace di un racconto d'amore riferito da un testo del Duecento è di per sè stesso un probabile indizio di antichità (2). Ma qualche altro dato cronologico più chiaro e più preciso si può desumere da altri passi del cantare. Il giullare ci dice che dagli eventi della corte di Borgogna (1270-80) non era ancora passato gran tempo (II, 1):

E' non è ancora gran tempo passato
che di Borgogna avea la signoria
un Duca, che Guernieri era chiamato.

La storia della Dama del Vergiù dovrebbe essere, a quello che egli ci assicura (I, 3), recentissima:

io vo' la grazia tua addimandare
e dir per rima *una storia novella.*

Ma queste espressioni sono convenzionali; e non possiamo attribuire ad esse molta importanza. Ben più utile è l'accenno, con-

---

(1) Cfr. E. G. Parodi, *Il Tristano riccard.*, Bologna, 1891, pp. 27-28.

(2) La tragica storia di Bellices è raccontata anche nella *Tavola ritonda* (cap. 16 e 17), la quale appartiene alla prima metà del secolo XIV. Dopo i bellissimi episodi del primo incontro di Bellices con Tristano, dell'improvvisa rivelazione dell'amore e della partenza di Tristano, segue la drammatica scena del suicidio della fanciulla: « Allo' di presente prese una spada del suo « padre, e pone lo pome in terra e la punta si pone diritto al cuore « suo, dicendo: — Cuore del corpo mio, Tristano! Amore e diletto mio! O « isperanza e piacere dell'altra gente! E come m'avete abbandonata? O dolce « speranza mia, tu te ne sé andato, e io per voi non voglio più la vita! — E « dette queste parole, si lascia cadere tutta libera in sulla punta della detta « spada, la quale la passòe oltre dalla altra parte... ». *La Tavola ritonda,* ed. cit., P. I, pp. 54-63. Nel *Tristano* francese in prosa l'eroina della tragica storia ha nome Belide o Beleyde; cfr. E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise,* cit., pp. 18-19.

tenuto nell'ott. LXVIII, al *passaggio* del duca a Rodi per combattervi gli infedeli, perchè si sa che Rodi cadde nelle mani dei cavalieri di S. Giovanni solo nel 1309; dunque abbiamo qui un termine sicuro « post quem ». Il termine *ad quem* può esserci fornito dalla data del *Decamerone*. Infatti non è possibile che il cantare « di messer Guglielmo e della dama del Vergiù » citato dal Boccaccio sia un'altra opera diversa dalla *Donna del Vergiù*, perchè non si ha traccia d'altri componimenti del Trecento intorno a questa leggenda (1) e poi perchè il nome di « messer Guglielmo » appare un'invenzione schietta ed originale del cantastorie della *Donna del Vergiù*. In nessun'altra leggenda fuorchè nel nostro poemetto l'amico della castellana porta il nome di Guglielmo reso celebre dalla citazione del Boccaccio. Insomma la *Donna del Vergiù* è opera d'uno di quei rozzi canterini randagi, intorno ai quali si addensavano le folle e palpitava il vasto fremito del popolo italiano. Egli fu un grossolano poeta, ma un accorto conoscitore della vasta materia leggendaria cara alla plebe. E si può essere certi che egli compose e intonò questo cantare prima del quinto decennio del Trecento.

---

(1) Una novella in prosa francese fu composta alla fine del Trecento nella valle di Aosta. Essa si legge in un ms. che era dei Challand e poi dopo varie vicende fu acquistato dalla Bibliot. Nazion. di Parigi (*Nouvelles acquisitions françaises*, 6639); e fu pubblicata, quando il cod. non aveva ancora varcate le Alpi, dal Barone di S. Pierre nell'op. *Novelle e poesie francesi inedite o rarissime del sec. XIV*, Firenze, Stab. Civelli, 1888, in-foglio. Dall'analisi che P. Meyer ne ha fatto nella *Romania*, XIX, 1890, pp. 340 e sgg., risulta che tra la novella valdostana e il cantare non esiste relazione alcuna. Mentre il cantare rispetta, pur non intendendolo, il cognome « Vergi » della castellana (*Vergiù*), il novelliere suppone che il nome *de vergier* derivi dal dono, fatto dal duca alla nipote, di un vero e proprio verziere. Il duca, dopo aver ucciso la moglie, si fa monaco. L'amante della castellana, che è anonimo nel poemetto francese e ha il nome di Guglielmo nel cantare, nella novella è chiamato Tristano: « ung nommé Tristan son premier chevalier, quy tant estoit noble, « vaillant et plain de toute biaulté ». — Non credo che la novella sia mai stata conosciuta fuori dei confini della valle d'Aosta.

X.

Gibello.

Il cantare di *Gibello* si legge in una miscellanea toscana del Quattrocento, che reca sulla coperta la data: « Mccccviiii a di x febraro ». Ma il codice è posteriore, perchè contiene tra l'altro la *Rotta di Ravenna* dell'Altissimo (c. 50-53) datata: 1472, e altre scritture quattrocentine, come la novella della *Figlia del re di Dacia* e il libro di *Fioravante* (1). L'argomento del cantare è il seguente. Tarsiano, re di Bravisse, è un uomo di infiniti pregiudizi. Egli crede che ogni donna che mette alla luce due gemelli, sia adultera e senz'altro la condanna al rogo. Ma ecco che una notte la stessa regina partorisce due bimbi. Per paura dell'inevitabile condanna, ella affida uno dei due gemelli ad una nutrice, lo fa avvolgere di un drappo dorato e ordina che sia gettato in mare. Ma giunta sulla spiaggia, la balia si impietosisce e invece di uccidere il bambino, lo regala ad alcuni mercanti che passano. I mercanti portano il bambino in dono ad Argogliosa, regina della città di Gienitrisse, ed Argogliosa, che dal drappo d'oro onde è ammantato comprende ch'egli è « di gran legnaggio » (XI), lo fa allevare con ogni cura, dandogli il nome di Gibello.

Una volta, durante un torneo, Gibello, che aveva allora sedici anni, abbatte e fa prigioniero un cavaliere; questi, soffocato dall'ira, rinfaccia al prode giovinetto il mistero della sua nascita.

---

(1) Bibl. Laur., cod. Palat. CXIX, c. 157 *a*; cfr. A. M. Bandini, *Cat. mss. Bibl. Laur.*, Suppl. III, 331-341. — Il cantare fu pubbl. da F. Selmi, *Gibello, novella inedita in ottava rima del buon secolo della lingua,* Bologna, 1868 (*Scelta di curiosità letterarie,* disp. XXXV). Questa edizione è deturpata da qualche errore di lettura del ms. e di interpretazione: *agitore* per *reggitore* (XXXI, 4); *linguaggio* per *lignaggio* (XI, 5); *spuntoni tal gente* per *spuntoni tagliente* (LVII, 2) e infine un buffo *non vi passava lasciare* per *non vi lasciava passare* (XXVI, 6).

Gibello si mette in via per ricercare la sua *gesta* recando come bandiera il drappo d'oro che aveva coperto le sue fascie (XXIV); sconfigge e rende suoi vassalli il Cavaliero Nero e poi il Conte Vermiglio e giunge nella città di Serpentina. Vedendo la bellezza del giovinetto, il duca di Serpentina, per paura che la moglie se ne innamori, lo fa gettare in carcere (XL).

Intanto Tarsiano, re di Bravisse, decide di dar moglie al figliuolo e fa chiedere per mezzo di alcuni ambasciatori la mano di Argogliosa; ma ella che non pensa che al suo Gibello lontano, rifiuta. Ne nasce una guerra e Argogliosa è assediata nella sua città, Genitrisse (XLIV).

Gibello apprende le sventure della sua protettrice, perchè il duca di Serpentina, che è vassallo del regno di Bravisse, accorre presso Tarsiano e partecipa all'impresa contro Genitrisse. La duchessa di Serpentina si innamora davvero del bellissimo prigioniero e, mentre il marito è alla guerra, lo libera. È inutile dire che Gibello subito vola al soccorso di Argogliosa, e con l'aiuto dei suoi amici, il cavaliere Nero e il conte Vermiglio, sconfigge l'esercito di Bravisse e uccide il duca di Serpentina. Dopo la vittoria, Gibello, che non si ritiene sciolto dalla prigionia della duchessa e vuol serbare fede alla parola data, incurante del pianto della bella Argogliosa, ritorna a Serpentina (LXVIII).

Intanto il re Tarsiano bandisce una festa e vi invita la duchessa. Ma ella è vedova e non può recarsi alla corte da sola; allora pensa di condurre con sè, come gentiluomo di compagnia, il leale Gibello. La regina di Bravisse, appena lo scorge, lo riconosce per il figlio suo, sia per i lineamenti del viso, sia per il pallio dorato; interroga la nutrice e ne ha la confessione che il bambino, destinato alla morte tanti anni prima, era stato risparmiato (LXXVIII).

La notizia del riconoscimento si diffonde per la città e Tarsiano, furibondo, condanna a morte la moglie. Ma Gibello si arma in difesa di lei e tutti i baroni e anche il principe, suo fratello, si schierano accanto a lui; e Tarsiano rimane abban-

donato. Gibello si reca dal padre e lo convince dell' ingiustizia della sua legge e della condanna inflitta a sua madre (LXXXV). Intanto Argogliosa giunge a Bravisse con uno splendido corteo di cavalieri e sposa, tra la letizia generale, il suo bello e prode Gibello (LXXXVIII).

La duchessa di Serpentina cade morta a terra, uccisa da Amore.

Questo grazioso racconto è congegnato, non senza abilità, su due motivi fondamentali:

1° l'amore di un cavaliere per una principessa potente o per una fata, contrastato dal destino attraverso a mille episodi avventurosi: è la stessa leggenda del *Bel Gherardino* e della *Pulzella Gaia*;

2° il pregiudizio di un re, che crede adultere le donne che dànno alla luce due gemelli.

Il primo dei due motivi è quello del gruppo di leggende che mettono capo al lai di *Lanval* di Maria di Francia e al lai anonimo di Graelent; il secondo costituisce gran parte del lai di *Fraisne*, del quale questa è la trama. Vivevano in Brettagna due cavalieri, amicissimi. Quando la moglie dell'uno dà alla luce due gemelli, la sposa dell'altro si mette a ridere e al banchetto del battesimo dichiara, con grande scandalo di tutti, che una donna che partorisce due bimbi deve aver conosciuto due uomini. Ma nello stesso anno ella mette alla luce due bimbe. Piena di vergogna, per celare l'obbrobrio, prende una delle bimbe, la avvolge in un prezioso drappo, che poc'anzi il marito le aveva recato in dono da Costantinopoli, le cinge il braccio con un bracciale d'oro e la affida a una nutrice perchè l'abbandoni di notte in un bosco. La nutrice depone la piccina tra i rami di un frassino, che sorge accanto a un chiostro e, dopo aver mormorato alcune preci, scompare tra le piante. La suora sacrestana del monastero al mattino raccoglie la bambina e la porta nel chiostro; le monache dànno alla bambina il nome di *Fraisne* (frassino), per ricordo del luogo dove l'avevano trovata. Dopo moltissime avventure *Fraisne* diventa l'amante del

signore di Dol, Gurun, fugge dal convento e va a convivere nel castello di lui. Passa qualche anno, e il cavaliere brettone volendo dare marito alla figliuola Coldre, pensa proprio a Gurun. L'umile Fraisne, soffocando i singhiozzi, prepara la casa, come la celestiale Griselda boccaccesca, dirige i preparativi delle nozze ed arriva persino ad abbandonare il suo unico tesoro, il drappo e il bracciale, nella stanza nuziale, per festeggiare l'arrivo della sposa. Ma la suocera di Gurun riconosce da quel drappo e da quel bracciale che la donna che ella disprezza quale l'amante del fidanzato della sua figliuola, è proprio l'altra sua figlia abbandonata nel bosco; e invece delle nozze tra Coldre e Gurun vuole siano stipulate quelle tra Gurun e la bella e angelica « Fraisne » (1).

Tra l'antichissimo *lai* brettone e il cantare italiano la parentela è assai stretta. Lo svolgimento del racconto è identico; soltanto vengono rovesciate naturalmente le parti, nella scena delle nozze, perchè mentre la dama brettone aveva avuto due figlie, i gemelli della regina di Bravisse sono due maschi. Le due sorelle, Coldre e Fraisne, aspirano alle nozze col principe Gurun; i due fratelli, Gibello e l'altro non nominato, si contendono per poco tempo il cuore e la mano della bellissima principessa Argogliosa.

Un particolare, che può sfuggire durante la lettura del canto di *Gibello*, merita di essere messo in evidenza: il drappo d'oro che è il segno di riconoscimento dell'eroe. Esso vien ricordato quasi a ogni passo, ma in tal modo che sembra che il poeta non si sia reso conto nè della sua origine, nè del suo ufficio, nè del suo destino in questa leggenda. Gibello viene « amantato in un bel drappo d'oro » (V) e le nutrici, elette da Argogliosa, subito pongon mano « a governarlo — e di quel drappo ad oro a dismantarlo » (XI). Quando parte alla ricerca della sua *gesta*,

(1) *Fraisne* è il terzo dei XII *Lais* di Maria di Francia. Mi valgo della ediz. di K. Warncke, Halle, 1900, pp. 54-74.

« Gibel del drappo ad oro fece banda » (XXIV, 8), cioè — credo — *bandiera*, issandolo come stendardo sulla lancia; infatti nel duello col duca di Serpentina (LXV):

> un sì gran colpo Gibel gli donòe
> morto l'abbatte sotto sua *bandiera*,

e poi entrando come vincitore a Bravisse (LXXVI):

> sotto *sua insegna* il nobile Gibello
> per la città ogni dì cavalcava.

Di questa insegna, di cui « è amantato » (LXXVII), egli poi rende ragione alla madre; e ne segue il riconoscimento. Il drappo d'oro di Gibello è il pallio di Fraisne, che ella porta accanto a sè, nel bosco e nella reggia, e, quasi a simboleggiare la sua sublime e crudele rinuncia, poi abbandona sul letto nuziale del suo amante (v. 410-460).

Il *lai* di *Fraisne* è uno dei più affascinanti per la accorata mestizia che lo circonfonde e la profonda ed umana semplicità degli affetti. Fin da tempi assai antichi ebbe traduzioni ed imitazioni in tutta l'Europa: in Inghilterra, nel grazioso *Lay le Freine* del principio del Trecento (1), in Francia nel romanzo di *Galerent comte de Bretagne* (2); in Italia ebbe un'eco nella novella tragica ed eroica che chiude il *Decamerone*, in *Griselda* (3). La superstizione che i gemelli siano frutto d'un adul-

---

(1) Pubbl. tra le *Ancient metrical romances*, ed. by Henry Weber, Edinburgh, 1810, vol. I, pp. 357 e segg., poi da H. Varnhagen, in *Anglia*, III, 415; cfr. Zupitza, *Zum Lay le Freine*, in *Englische Studien*, vol. X [1886], pp. 41-48. Purtroppo questo grazioso poemetto è frammentario.

(2) *Le roman de Galerent comte de Bretagne par le trouvère* Renaut p. p. Anatole Boucherie, Paris, 1888; cfr. A. Mussafia, *Appunti sul Roman de Galerent*, nella *Romania*, XVII, 439.

(3) Cfr. L. Savorini, *La leggenda di Griselda*, Teramo, 1901; A. De Gubernatis, *De Sacountala à Griselda*, Roma, 1905; F. X. Wannenmacher, *Die Griseldis-Sage auf der Iberischen Halbinsel*, Strassburg i. E., 1894; cfr.

terio, la quale forma il dato iniziale del *lai* di Maria di Francia e del cantare di *Gibello*, fu per lungo tempo diffusa in mezzo al popolo e lo è ancora, in alcune regioni (1). Essa si ritrova in moltissime leggende medievali e in moltissimi racconti popolari; e fu con arditezza veramente mirabile e straordinaria portata sulle scene da Lope de Vega nella commedia *Los porceles de Murcia* (2). Il *motivo* è sempre costante; una dama deride una mendicante che reca con sè due gemelli e dice che il parto gemino è indizio di adulterio. Poco dopo ella mette alla luce due, tre, quattro, persino sette figli, o addirittura, come in una leggenda raccolta nella cronaca di Hermann Korner (1300), 364 figli, piccini come granchi, *tam exiguos sicut polypos* (3).

Una notevole somiglianza col cantare di *Gibello* ha, tra tutte le innumerevoli versioni, quella della romanza castigliana di *Espinelo* (Il biancospino). Una regina di Francia pubblica una legge che la madre di due gemelli, come convinta di adulterio, debba essere senz'altro uccisa. Poco dopo ella stessa dà alla luce due bambini e per sottrarsi alla sua legge crudele, fa gettare l'uno dei gemelli nel mare, in una cassetta che contiene qualche ninnolo d'oro (= il drappo d'oro di *Gibello*). La cassetta viene gettata su una spiaggia, in un cespuglio di biancospino, e viene raccolta da alcuni marinai, i quali ne traggono il piccino e lo portano al Sultano di Siria. Il bambino cresce prode e valoroso

---

Stiefel, nel *Literaturblatt für german. und roman. Philologie,* XXI (1895), p. 415 e segg.; R. Schuster, *Griseldis in der französischen Literatur*, Tübingen, 1908.

(1) Molte curiosissime testimonianze sono state raccolte da W. Hertz, *Spielmannsbuch, Novellen in Versen aus dem XII und XIII Jahrh.*[4], Berlin, 1912, p. 401 e segg.

(2) Cfr. Lope de Vega, *Obras publicadas por la R. Academia española*, vol. XI (Madrid, 1900), p. 543 e segg. Sono preziose le osservazioni preliminari di M. Menéndez y Pelayo, *ib.*, p. CLI e segg.

(3) Cfr. R. Köhler, *Anmerkungen zu Le Fraisne,* nella 2ª edizione del Warncke, p. LXXXVII e sgg.

e viene adottato quale figlio del sovrano, come Gibello alla corte della principessa Argogliosa (1).

La coincidenza di alcuni particolari della storia di *Gibello* e della storia spagnuola di *Biancospino* parrebbe indicare senza altro la conclusione di questa ricerca: la romanza spagnuola e il cantare italiano riposano sopra un comune motivo della leggenda, diffuso per via di tradizioni orali. Nel cantare italiano si avrebbe inoltre un'eco vivacissima del *lai* di *Fraisne* nel particolare del pallio d'oro, che è il segno di riconoscimento tanto per Gibello quanto pel Frassino. Ma lo stesso autore del *cantare* ci avverte che di una conclusione così semplice bisogna diffidare; in più luoghi egli accenna non già ad una tradizione orale, ma a una leggenda scritta come a fonte precisa del poemetto. « Secondo la storia », dice una volta (XL, 1), e altrove: « nel *libro* m'informo » (LIX, 8). Che quel *libro* fosse francese mi pare si debba dedurre dai molti francesismi che sono disseminati nel cantare, come *barnaggio* (LX, 1) e *lanieri* (a. fr. *lainier* = pigro), XXX, 5, ed anche dal nome della principessa buona, *Argogliosa*, che è uguale a quello dell'eroina del romanzo di *Blancandin et d'Orgueilleuse* e a quello della donna amata dal cavaliere Orgulleus de la Roche nel romanzo del *Gral* di Cristiano di Troyes. E in realtà moltissimi romanzi medievali francesi svolgono il motivo del figlio abbandonato per la legge che condanna come adultera la madre di due gemelli. Nel poema *Le chevalier au Cygne* (2) Beatrice, moglie del re Oriante de l'Ile-fort, vedendo una donna che reca al battesimo

---

(1) F. Wolf e C. Hofmann, *Primavera y flor de romances,* vol. II, p. 77 [n. CLII]; *Romancero general ó Collecion de romances castellanos recog.* p. D. Augustin Duran (*Bibl. de aut. españoles,* vol. X), Madrid, 1854, t. I, p. 177 [n. CCCXXIII]; e più correttamente da M. Menéndez y Pelayo nell'Introd. alle *Obras de Lope de Vega* cit., vol. XI, p. clix.

(2) *Le chevalier au Cygne et Godefroi de Bouillon, poème historique,* p. p. le Baron de Reiffenberg (*Collection des chroniques belges inédites,* XI), Bruxelles, 1846-1859. Sullo sviluppo della leggenda, cfr. G. Paris, in *Romania,* XIX, 314 e sgg.

due figliuoli, dice che ella non può averli concepiti « s'elle n'a à deux hommes carnel habitement ». Ma poco dopo ella stessa dà alla luce sette figli, sei maschi e una femmina. La medesima storia è narrata con alcune varianti nell'altro poema più antico del cosidetto « ciclo della crociata », la *Chanson du chevalier au Cygne et de Godefroi de Bouillon* (1), e nella novella latina « de milite de la cygne » e nella romanza inglese, che ne derivano. Nel romanzo dell'imperatore Ottaviano, la madre di lui si rivolge alla nuora Florimonda, che ha dato alla luce due gemelli ed esprime il dubbio « que une famme peust avoir | Deus enfans ensemble a un lit | S'a deus hommes n'a son delit » (2). Qualcosa di simile s'ha in alcune versioni italiane dell'epopea francese, nel *Libro di Fioravante* e nei *Reali di Francia*. Andrea da Barberino racconta (*Reali*, c. XLII) come una volta fosse giunta alla corte di Fioravante re di Francia « una povera « donna con due figliuoli in braccio amendue in fascia ». Drusolina, moglie del re, disse: *E' non può essere che d'uno uomo solo nasca a uno portato due figliuoli.* Fioravante la rimprovera dicendo che « a Dio non è nulla impossibile; per vero la « femmina secondo natura può portare sette figliuoli a uno por- « tato, ma non più ». Nello stesso anno Drusolina « partorì due « figliuoli maschi molto belli » e la suocera con uno strattagemma pensò di far morire lei e i bambini (3). Ma quello che segue

---

(1) *La chanson du chevalier au Cygne et de Godefroy de Bouillon*, p. p. C. Hippeau, Paris, 1874-7. Cfr. K. Nyrop, *Storia dell'epopea francese nel Medioevo*, trad. da E. Gorra, Torino, 1886, p. 220 e segg.; W. Müller, *Die Sage von Schwanritter*, in Pfeiffer's, *Germania*, vol. I (1856), p. 418; *La naissance du chevalier au cygne ou les enfants changés en cygne*, french poem of the XII[th] century publ. by H. A. Todd, Baltimore, 1889; W. Kleinschmidt, *Das Verhältnis des Badouin de Sebourc zu dem Chevalier au cygne, Marco Polo, Brandan, Barlaam und den Fabliaux*, Göttingen, 1909.

(2) *Octavian altfr. Roman*, ecc. hgg. von K. Vollmöller, Heilbronn, 1883 [*Altfranz. Bibliothek*, III]; cfr. *Romania*, XI, 1882, p. 609; *Floovant und Iulian*, nebst einem Anhang über die Oktaviansage v. F. Settegast, 1906; P. Rajna, *I Reali di Francia*, pp. 72 e sgg.

(3) A. da Barberino, *I Reali di Francia*, testo critico per cura di G. Vandelli, Bologna, 1900, vol. II, p. 176 e segg.

non ci interessa. Il medesimo racconto si ritrova nel libro parallelo ai *Reali*, le *Storie di Fioravante* (1), che il Rajna giudica scritto tra il 1315 e il 1340 (2), cioè cinquant'anni avanti la compilazione di Andrea da Barberino: le varianti tra i due testi sono pressochè insignificanti. *Le storie di Fioravante* sono conservate soltanto in due manoscritti, e dei due l'uno è precisamente quello che contiene *Gibello* (3). Sarà casuale il raccostamento dei due testi della medesima leggenda? E poi la somiglianza, anche nelle stesse parole, di alcuni tratti di *Gibello* col testo dei *Reali* invita alla riflessione:

qual due figliuóli partoriva *in uno colpo.* (*Gib.*, III, 4).	e partorì questi due fanciulli *a uno corpo.* (*Reali*, 177).
Come non fu possibile al Signore Di fare Adamo... Così non gli è impossibile di fare Duo figliuoli in un'ora ingenerare. (*Gib.*, LXXXII).	O Drusolina, non dire così, perchè a Dio non è nulla impossibile... (*Reali*).

La rassomiglianza è assai minore rispetto alla *Storia di Fioravante*, sicchè io credo che, se occorre ammettere qualche rapporto di dipendenza, il testo derivato dovrebbe essere quello dei *Reali* e quello originario *Gibello*.

Questa conclusione è assai importante rispetto alla data del *cantare*, perchè ci fornisce un termine « ad quem » negli anni nei quali si può presumere siano stati composti i *Reali*; cioè tra il 1390 e il 1400 (4). Il racconto delle storie di *Fioravante* e dei *Reali* ha nei particolari tali somiglianze col *lai* di *Fraisne*

---

(1) P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872, vol. I, p. 445 e segg.

(2) P. Rajna, *Op. cit.*, p. 33

(3) 1 – cod. Mglb. II. 23; 2 – cod. Laurenz. Palat. 119; cfr. P. Rajna, *Op. cit.*, p. VIII.

(4) Andrea da Barberino nacque circa il 1370 e morì nel 1431.

che il Rajna immagina che messer Andrea Barberino « assai « dotto in fatto di letteratura romanzesca, abbia avuto presente « il *lai* di Maria » (1). Ma a tutte le coincidenze d'argomento e di parola tra la storia di Fraisne e quella di Drusolina partecipa anche il cantare di *Gibello*, il quale per di più si riattacca al *lai* del frassino per tutto lo svolgimento della leggenda e non in un solo episodio staccato, e d'altra parte in più luoghi esplicitamente si rivela discendente da un testo francese. Per tutto ciò escludo fermamente che Andrea da Barberino attingesse direttamente dal *lai* e credo che ad esso si riallacci proprio attraverso il cantare di *Gibello*.

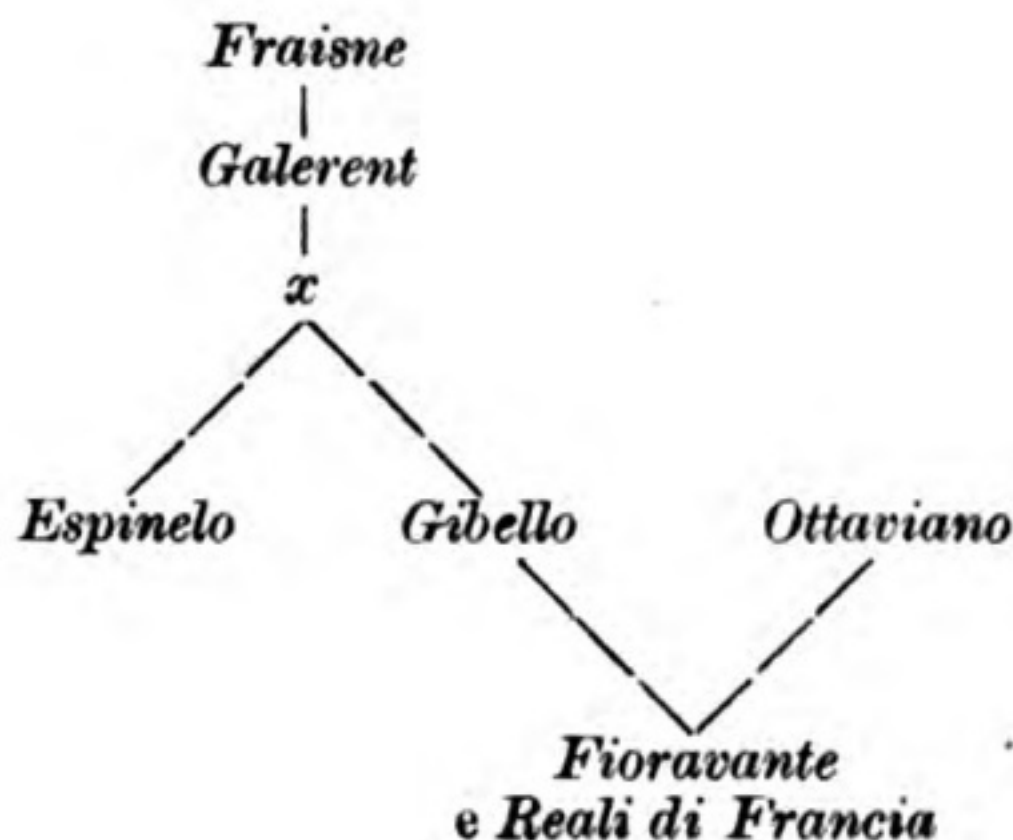
La famiglia di questa leggenda ha dunque per capostipite il *lai* di Maria di Francia. Tra *Fraisne* e *Gibello* si debbono collocare una o più generazioni intermedie, dalle quali procedono da una parte il cantare italiano di *Gibello* e dall'altra la romanza spagnuola del Biancospino. L'episodio di Drusolina nelle *Storie di Fioravante* e nei *Reali* mescola insieme la tradizione che in Italia è rappresentata da *Gibello* con la vecchia tradizione medievale di Florimonda e dell'imperatore Ottaviano (2).

Lo studio intorno alla leggenda ci ha di per sè stesso condotto a riconoscere che il cantare di *Gibello* è anteriore al 1390-1400. Ma l'esame un poco più approfondito del poema consente di fis-

---

(1) P. Rajna, *Op. cit.*, p. 82.

(2) Insomma si avrebbe:

Fraisne
|
Galerent
|
x
/ \
Espinelo *Gibello* *Ottaviano*
\ /
Fioravante
e *Reali di Francia*

sare la data della sua composizione anche più addietro. In moltissimi tratti *Gibello* ricorda assai da vicino il *Bel Gherardino* e la *Pulzella Gaia*. Gibello è gettato in carcere, appena giunto nella città di Serpentina, e la duchessa se ne invaghisce e arditamente lo richiede d'amore, approfittando dell'assenza del duca. Da lei Gibello apprende che Argogliosa è stretta d'assedio nella rocca di Genutrisse e ottiene di accorrere in suo aiuto, promettendo di uccidere il vecchio duca. Compiuta l'impresa, egli ritorna a Serpertina e si rende di nuovo prigioniero (XL-LXIX). È sempre il « motivo » del *Bel Gherardino*: Gherardino è chiuso in prigione e la Sultana di Alessandria se ne innamora. Intanto il Sultano parte per andare al torneo bandito dalla Fata Bianca e Gherardino ottiene dalla Sultana di accorrervi lui pure con la promessa di toglierle di mezzo il marito, che non è più buono a nulla (*B. Gher.*, XXIX).

Poi gli diceva: Amor, po' che tu vuoi,
a Gienutrisse andar, chieggioti un [dono,
che 'l duca mio uccidi se tu puoi.
(*Gibello,* XLIX).

– Ma ben che la tua andata mi sia sconcio,
io pur ti donerò arme e cavallo;
ma tu mi giurerai, se Dio ti vaglia,
d'uccidere il soldan nella battaglia.
(*Gherardino,* XXVIII).

La scena del parto della regina di Bravisse (III-IV) ricorda molto da vicino, anche nelle parole, la scena del parto della regina d'Oriente (cant. II, ott. 26-27).

Nel giro della frase si sente la medesima mano che ha scritto gli altri cantari che sono con certezza del Trecento; anzi uno dei versi (I, 26, 2) si ritrova tal quale nella *Pulzella Gaia* (II, 62, 2).

L'autore di *Gibello* non era certo un poeta colto; basta dare un'occhiata al suo latino per persuadercene (I, VI, 8):

— *Ave*
Maria, grazia plena, dominus tecon.

Questo è il latino della *donna Bisodia* del Boccaccio e dell'amenissimo *verbum caro* della *Regina d'Oriente*. Molte volte i

versi zoppicano e non si reggono che per la divisione delle sillabe concessa alla poesia popolare (1). Nove volte si ha l'assonanza invece della rima (2); due volte s'ha la ripetizione del medesimo verso a pochissima distanza (LI, 2; LXI, 7). Sono innumerevoli le zeppe, con le quali quell'artefice maldestro e malsicuro s'ingegna di riempire i vuoti della sua flaccida musa: *per quel che da ciascun per vero i' sento* (XVII, 4), *di ciò non vi mento* (XVII, 6), *al ver dire* (XXXII, 3), *in veritade* (XXXIX, 3), *senza difetto* (XL, 4), *secondo la storia* (XLI, 2), *per quel che io sento* (LIX, 8).

Nonostante questa ingenuità popolaresca, il cantare di *Gibello* riesce sempre interessante e in alcuni tratti è vivo, forte e drammatico come poche altre scritture del Trecento ed ha accenti di profonda poesia. Oh, quale fremito di umana verità ha il grido della madre al riconoscere il figlio perduto!

> Per te arsa or sarò io,
> ma allegra, figliuol mio, io sì morraggio!

XI.

Gismirante.

Col cantare di *Gismirante* s'inizia nel mio *Fiore di leggende* la serie dei cantari di Antonio Pucci († 1388), che comprende i cant. VII, VIII, IX e X. Al Pucci sono stati attribuiti anche i cantari di *Pulzella Gaia* (II), del *Bel Gherardino* (I)

---

(1) La dialefe s'ha generalmente dopo una parola tronca, come *città* (VI, 4; LXV, 8; LXXIV, 2), *và* (LXII, 4), *nè* (LXIV, 3) e qui si può giustificare. Meno legittimi mi sembrano questi casi: *andava - isgomberar*, LXII, 7; *pruova - un*, LXIV, 5, ecc.

(2) Ott. II, *Bravisse: esse*; III, *gionse: corpo*; III, *fece: meretrice*; XXI, *garzone: potroe*; LV, *aspro: mastro*; LXVIII, *mercede: mene*; LXXIII, *Tarsiano: entraro*; LXXVIII, *sconfiggeremmo: francheremo*; LXXXII, *dolore: parlone.*

e della *Donna del Vergiù* (V), per i caratteri artistici di quei componimenti e per la somiglianza nella verseggiatura e nell'architettura dell'azione con questi che sono realmente pucciani. È inutile che io avverta che i giudizi sull'arte, essendo soggettivi e variabili, non possono offrire affidamenti sicuri e che le identificazioni, che se ne desumono, sono tanto più incerte in questa letteratura dei *cantari*, che per essere popolareggiante è poverissima di elementi individuali. D'altra parte noi conosciamo ancora troppo imperfettamente la lingua popolare e la lingua poetica del secolo XIV per poter distinguere ciò che era pretta creazione fantastica individuale e ciò che invece veniva alla luce dell'arte dal fondo oscuro del parlare quotidiano.

I due cantari di *Gismirante* sono certamente del Pucci perchè il secondo reca la clausola finale col nome dell'autore (II, 61): *al vostro onor questo fe' Antonio Pucci.* Il cantare di *Bruto* (XII) deve pure ritenersi opera certa del Pucci, perchè è compreso nel codice Kirkup, che è una raccolta del secolo XIV, nella quale non sono comprese che le composizioni del banditore fiorentino e null'altro all'infuori di esse. Il cantare di *Mad. Lionessa* (IX) è anch'esso compiuto da un verso col nome dell'autore: *Antonio Pucci il fece al vostro onore*, come quello di *Gismirante.* La medesima formula, che costituiva come la firma dell'artista, è in ciascuno dei quattro cantari della *Regina d'Oriente*: *Antonio Pucci al vostro onor l'ha fatto* (I, 50); *Al vostro onore Antonio fe' 'l cantare* (II, 50); *Antonio al vostro onor finito ha il terzo* (III, 50); *Antonio Pucci il fece al vostro onore* (IV, 44). Quest'ultimo verso è identico all'ottavo della stanza XLIX di *Mad. Lionessa.*

La leggenda di Gismirante è delle più strane ed originali. Nella corte di re Artù non si poteva toccar cibo se non venivano « fresche novelle » di fuori; da due giorni non capitava avvenimento alcuno e la corte non poteva mangiare, quando Gismirante chiese di partire per cercare ventura. Egli infatti trova una fata, la quale gli fornisce notizie di uno strano regno, dond'ella viene. La principessa del regno è bellissima, e la vi-

gilia di S. Martino se ne va, tutta nuda, alla chiesa; se qualcuno, spinto dalla curiosità, getta su di lei uno sguardo indiscreto, viene subito condannato a morte. La fata porge a Gismirante una scatoletta che contiene un capello, lucente come oro, della principessa. Il cavaliere reca ad Artù il prezioso capello e poi parte per guadagnarsi l'amore della principessa lontana; per via libera un grifone dalle insidie d'un drago, dà da mangiare a un'aquila affamata e scioglie uno sparviero che s'era impigliato in una siepe. La vigilia di S. Martino egli giunge su un destriero, regalatogli dalla Fata, nella città della principessa, entra nella chiesa e, per meglio vedere, si toglie la barbuta. La principessa, tutta nuda, in compagnia d'un drago e d'un leone, s'inginocchia davanti all'altare; a un tratto scorge il cavaliere. Egli ormai dispera della vita, ma ella sorridendo gli dice: « Io ti vo' per « amante... Però se mi vorrai al tuo dimino, Verrai per me ista- « notte a mattutino ». Calata la notte, Gismirante si toglie in sella la principessa e fugge. Ma essi sono presto scoperti e inseguiti da più di mille baroni della corte; giungono a un fiume e la fanciulla con una sua verghetta prodigiosa lo fa seccare come pietra e lo varca e poi con un altro tocco vi fa riscaturire le acque. Gismirante vince gli inseguitori e poi, stanco dalla lunga lotta, si mette a dormire tenendo la testa nel grembo della sua bella fanciulla. Ma, mentre egli dorme, capita l'uomo selvaggio che colloca sotto alla testa del dormiente una pietra e rapisce la principessa. Disperato, Gismirante ritorna dalla Fata, la quale lo avverte che non si può vincere l'uomo selvaggio se non si sappia dove egli ha il cuore. Gismirante va sotto la torre dove l'uomo selvaggio ha relegato la principessa ed esorta l'amante a strappare al mostro il suo segreto; ed ella infatti con fine accorgimento viene a sapere che il cuore è collocato nel corpo del « porco troncascino ». Se il porco venisse ucciso, il cuore passerebbe nel corpo di una lepre, e se venisse uccisa anche questa, nel corpo di un passerotto. Gismirante va a Roma, trova tutta la città in lutto perchè il figlio dell'imperatore deve essere dato in pasto e in tributo al porco troncascino, ottiene dall'imperatore delle

armi favolosamente forti e pesanti, un cavallo indomito e selvaggio e si mette alla ricerca del cinghiale. Dopo una lunga lotta sanguinosa lo uccide e sta per squartarlo, quando dalle carni di lui esce una lepre. Ma l'aquila, che Gismirante avea disfamata, si precipita sulla lepre e la reca negli artigli al cavaliere; egli la uccide ed ecco dalla bocca se n'esce un passerotto. Lo sparviero allora si lancia sul passerotto e lo porge a Gismirante, il quale lega la sua preda all'arcione e ritorna a Roma e poi al castello dell'uomo selvaggio. Ma egli non può uccidere il passerotto e insieme, per naturale conseguenza, l'uomo selvaggio, se prima questi non rivela alla sua donna il segreto dell'entrata e dell'uscita dal castello. Il moribondo dà alla principessa l'anello, dove è collocato quel segreto, e allora Gismirante tira il collo al passerotto, e l'uomo selvaggio cade morto sul suo letto. Aperte le porte del castello, Gismirante libera 43 donzelle e con esse e con la principessa fa ritorno alla corte di re Artù.

Questa leggenda è molto singolare; per la ricchezza dei particolari fiabeschi essa rappresenta forse il più antico e importante antecedente delle *Piacevoli notti* dello Straparola e segna una data memorabile nella nostra letteratura mitica. Il Pucci stesso era ben convinto dell'importanza di questa sua opera e ne parla con un entusiasmo e con una compiacenza evidenti:

> E prego voi, signori e buona gente,
> che con affetto mi dobbiate udire;
> io vi dirò d'una storia novella,
> forse che mai non l'udiste sì bella.

La *novella* certamente non è stata inventata dal Pucci, prima di tutto perchè queste fiabe non si inventano mai, e poi perchè il poeta stesso ci avverte che egli ne ha tratto l'argomento da un libro, da un certo libro che egli andava assiduamente sfogliando per trarne piacevoli « novità » (1). Del resto la facilità

(1) Cant. II, ott. 2, vv. 4-6.

stessa con la quale il Pucci veniva componendo questi *cantari* è indizio ch'egli piuttosto che comporli faticosamente da molte fonti, li traeva alla lesta, tali e quali, da uno o più libri che egli si limitava a tradurre e a verseggiare. L'esempio del *Bruto* (XII), che è tradotto alla lettera da un capitolo di Andrea Cappellano, è eloquente.

Ma quale fosse il libro che il Pucci aveva sotto gli occhi durante la composizione di *Gismirante*, non saprei indicare con precisione. La leggenda che fornisce argomento al primo dei due cantari — quella della principessa che cavalca nuda attraverso la città e vuole siano condannati a morte i curiosi che osano lanciarle solo uno sguardo indiscreto e impudico — è una delle più celebri, perchè fu cantata dal Tennyson (1) e fu recentemente portata sulle scene in un'opera del Mascagni, nell'*Isabeau*, e in un dramma di Maeterlinck, *Monna Vanna*. Secondo l'antichissima leggenda sassone raccolta dal Tennyson, Leofric, uno dei più cospicui personaggi del tempo di Edoardo il confessore (2), avrebbe una volta imposto alla città di Coventry infiniti gravami e balzelli. La bella e pietosa moglie di lui, Godiva, per indurlo a cancellare quei crudeli decreti, scherzando si sarebbe offerta di cavalcare nuda attraverso la città pure di redimerla, e Leoffric avrebbe accettato l'offerta. E allora Godiva, vestita dei suoi soli capelli, compì la mirabile cavalcata. Il fatto è raccontato in moltissimi testi antichi e cantato in alcune ballate popolari del sec. XVII e XVIII. In queste si fa anche il nome di un ingenuo curioso, il quale, come Gismirante, non avrebbe saputo resistere alla tentazione di ammirare quelle regali nudità: « peeping Tom ». Ogni tre anni, anche adesso, si compie a Coventry una cavalcata simbolica per commemorare l'eroica impudicizia di lady Godiva (3).

---

(1) *Lady Godiva*, in *The Works* of ALFRED TENNYSON, London, 1894, p. 103.

(2) Cfr. T. HODGKIN, *The Hist. of England from the earliest times to the Norman conquest*, London, 1906, p. 447.

(3) Nella Biblioteca civica di Coventry vi è poi una raccolta di libri e di

Della cavalcata leggendaria ci parlano molte cronache del secolo XIV. Ecco il racconto dei *Flores historiarum* del monaco Matteo di Westminster (1).

Haec autem comitissa [= Godiva] religiosa villam Coventrensem a gravi servitute ac turpi liberare affectans, saepius comitem virum suum magnis praecibus rogavit ut Sanctae Trinitatis, Sanctaeque Dei Genitricis intuitu villam a praedicta absolveret servitute. Cumque Comes illam increparet quod rem sibi dampnosam inaniter postularet, prohibuit constanter ne ipsam super hoc de caetero conveniret. Illa e contrario, pertinacia muliebri ducta, virum indesinenter de petitione praemissa exasperans, tale responsum extorsit ab eo: — Ascende, inquit, equum tuum nuda et transi per mercatum villae ab initio usque ad finem, populo congregato et, cum redieris, quod postulas impetrabis. Cui comitissa respondens ait: — Et si hoc facere voluero, licentiam mihi dabis? — Ad quam Comes: Dabo — inquit. Tunc Godyva comitissa, Deo dilecta, die quadam, ut praedictum est, nuda equum ascendens, crines capitis et tricas dissolvens, corpus suum totum, praeter crura candissima, inde velavit et, itinere completo, a nemine visa, ad virum gaudens hoc pro miraculo habentem, reversa est. Comes vero Leofricus, Coventrensem a praefata servitute liberans civitatem, cartam suam inde factam sigilli sui munimine roboravit.

La medesima narrazione è nel *Chronicon* (ab a. 588 usque ad a. 1198) di Giovanni Brompton, che scriveva nel Quattrocento (2), nel *Polychronicon* (3) del monaco Ranulfo Higden († 1363) e nella *Compilatio de eventibus Angliae* di Enrico Knigton, canonico di Leycester († 1395):

---

scritture riguardanti la cavalcata di Godiva; cfr. il *Dictionary of Nat. Biography*, London, 1908, vol. VIII, pp. 36-38 [Godiva]. La ballata scozzese *Leoffricus the noble erle* si legge in Bishop Percy's *Folio Manuscript* ed. by J. W. Hales and F. J. Furnivall in 3 vol. with a supplementary vol. of « Loose and Humorous Songs », 1867-8. Su questa e sulle altre raccolte di canti popolari inglesi, cfr. A Brandl, *Englische Volkspoesie* in H. Paul's *Grundriss der Germ. Philol.*, II, I, pp. 837 e seg.

(1) Matthaei Westmonacensis, *Flores historiarum usque ad a. 1307*, nei *Rerum Britann. M. Aevi Script.*, nº XCV, London, 1890, vol. I, p. 576.

(2) Potthast, *Bibl. hist. M. Aevi*, p. 657.

(3) *Rerum Brit. M. Aevi Scriptores*, nº XLI, vol. VII (1879), p. 198.

Ad jugem quoque instantiam uxoris suae urbem suam Coventrensem ab omni tolneto praeterquam de equis liberam fecit; ad quod impetrandum uxor eius comitissa Godgiva, quodam mane, per medium urbis, nuda sed comis tecta equitavit (1).

Che il Pucci abbia conosciuto queste cronache inglesi non è punto credibile, e neanche si può supporre che egli abbia tratto il ricordo di Godiva dall'*Historia ecclesiastica* di Orderico Vitale, perchè ivi è esaltata la pietà di « Godiova », ma non è neppure menzionata l'epica e mirabile cavalcata di Coventry (2).

Molto meno arduo è lo studio degli altri elementi leggendari, che sono connessi con la prodigiosa cavalcata della Principessa, nel bizzarro cantare di *Gismirante*. Il capello d'oro perduto dalla principessa lontana e recato dalla fata a Gismirante ricorda subito uno dei più poetici episodi della leggenda di Tristano. Re Marco, cedendo alle istanze dei suoi baroni, decide di scegliersi una sposa. Una rondinella, volando in Cornovaglia dall'Irlanda, lascia cadere nella reggia un lungo capello di fanciulla. Allora re Marco annuncia che sposerà la donna, dalla cui chioma è volato via l'aureo capello. Tristano, appena lo vede, riconosce nell'aureo filo un capello di Isolda e parte alla ricerca della bella lontana (3). L'aiuto prestato a Gismirante dai tre animali riconoscenti, l'aquila, il grifone e lo sparviero, è uno dei luoghi comuni del repertorio della fantasia popolare. Un riscontro evidente fu già additato nel *Pentamerone* del Basile (III, 4). Nella sua compiutezza, l'ordito intero della seconda parte del cantare di

---

(1) *Rerum Brit. M. Aevi Script.*, n. XCII, vol. I, pp. 43-44. Il racconto di Ranulfo Higden è identico anche nelle parole.

(2) Orderici Vitalis, *Ecclesiasticae historiae,* l. IV, in *Historiae Normannorum scriptores antiqui,* ed. A. Duchesnius, Parigi, 1619, vol. II, p. 511 e in Migne, *Patrologia latina,* vol. CLXXXVIII, col. 314.

(3) Così raccontano Thomas, Eilhard di Oberg e il poemetto della *Folie Tristan*; cfr. J. Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas,* Paris, 1902 (S. A. T. F.), vol. I, p. 110; vol. II, p. 214; W. Golther, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des M. A. und der Neuen Zeit,* Leipzig, 1907, pagine 19 e segg.

Gismirante si trova, identico persino nei particolari più minuti nelle novelle greche ed albanesi. L'eroe, il «forte Giovanni» conquista una fanciulla, la quale poi gli viene rapita da un vecchio mago. « La fanciulla dimanda al rapitore dove sta rinchiusa la sua « forza e quegli le indica un'aia sopra la montagna, dove all'ora « del mezzodì ci viene un serpente con dieci teste, una molti- « tudine d'altri serpenti lo seguono e lo circondano in cerchio; « chi saltasse nell'aia sopra le teste dei serpenti senza toccarli, « e abbattesse le dieci teste di quello di mezzo, mi darebbe la « morte (1). In un'altra versione (di Witza) la forza del Dracos « è invece legata ad un porco, in cui si trovano due colombe. « La versione di Syra infine si mostra la più completa di tutte: « il nome del mostro rapitore è qui *Tanzisis*; egli vorrebbe in- « gannare la fanciulla additandole successivamente una scopa e « una pentola come gli oggetti in cui sta la sua forza, come nel « poema del Pucci egli le indica una colonna. In ambedue le « versioni la sagace fanciulla gli si mostra credula, inginocchian- « dosi innanzi i detti oggetti in atto di adorazione; il gigante, « convinto del suo animo puro, è deciso a scoprirle la verità, e « rivela come la sua forza risegga in un porco selvatico, in cui « sono rinchiusi 3 uccelli cantanti.

« Nel racconto valacco il mistero della vita è ancora più com- « plicato: in un lago distante vive un dragone; in quello sta « rinchiuso il porco, nel porco una lepre, e poi successivamente « una colomba ed un passero. Nella versione russa è una lepre, « in cui sta rinchiusa un'anitra e in quella un uovo » (2).

Della leggenda si è voluto persino scoprire il valore simbolico e nel segreto dell'uomo selvaggio, che ha il cuore nel « porco

(1) J. H. Hahn, *Griechische und Albanesische Märchen,* Leipzig, 1864, n. XLIV.

(2) A. Wesselofsky, *Le tradizioni popolari nei poemi di Ant. Pucci,* nell'*Ateneo italiano,* Giornale di scienze, lettere ed arti, Firenze, 1866, vol. I, pp. 224-229.

« troncascino » e nel passero si vide la figurazione della « forza « esuberante e creatrice della natura »!

Del particolare della verga « che faccia seccare ogni gran fiume... Po' ritoccando lo fa ritornare » (I, ott. 32) il Wesselofsky stesso ha additato un riscontro, anzi probabilmente la fonte in un passo della versione del *Libro d'amore* di Andrea Cappellano, libro che era così famigliare al Pucci (1). Il re d'Amore regala a Gualtieri una verga di cristallo che egli deve gettare nel primo fiume che trova.

... salì' nel mio cavallo proprio et in un momento ad un fiume pervenni, nel qual gittai la cristallina verga, e senza impedimento tornai nel mio paese.

Anche in *Gismirante* (2) la fattura del verso è quella consueta della poesia popolare: è frequentissima la dialefe, vi si nota una rima equivoca (*veritad'è — bontade*, c. II, ott. LIV, v. 7-8) e due volte vi appare l'assonanza in luogo della rima (*drago*: *dado*, ott. XXVIII; *tutti*: *dotti*, ott. XL). Si ponga mente anche alla compiacenza con la quale il poeta riprende a distanza frasi e spunti simili, per aiutare la memoria ed incitarla: cant. II, ott. XLI, 7:

> Disse: — Il servigio non si perde mai;
> tu mi pascesti e or merito n'arai.

Cant. II, ott. XLIV, v. 1-5:

> Dicendo: ...
> ... Il servigio e' non è perduto
> che a me, cavalier, far mi volesti.

---

(1) Cfr. il cap. XII, pp. 110 e sgg.

(2) *Gismirante* è nel cod. riccard. 2873, c. 45-57 (sec. XV). Il ms. è descritto da P. Rajna, *I cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancellotto quando combattettero al Petrone di Merlino*, Bologna, 1873, nella *Scelta di curiosità letterarie*, disp. CXXXV. Il cantare fu edito da F. Corazzini, *Miscellanea di cose inedite o rare*, Firenze, 1852, pp. 275-306.

XII.

Bruto di Brettagna.

Il cantare di *Bruto* è inedito. È il secondo del codice Kirkup, dove vien subito dopo la *Regina d'Oriente*. Quel celebre codice, che prende il nome dal pittore inglese Seymour Kirkup, che lo possedeva circa mezzo secolo fa nella sua biblioteca fiorentina, dopo molte peregrinazioni oltre l'oceano, è recentemente ritornato a Firenze, donato alla B. N. dal collegio di Wellesley. Autografo del Pucci questo manoscritto non è certamente; lo escludono il confronto con l'autografo della *Fiorita di varie storie* (1362) e le numerose forme non toscane, che sono consuete in questo testo. Tuttavia la costituzione stessa di questa raccolta, tutta dedicata alle opere del Pucci, la precisione delle didascalie, la conservazione dei versi finali con la soscrizione dell'autore, clausole che invece sono soppresse o capricciosamente mutate negli altri codici, tutti questi caratteri conferiscono al codice Kirkup una grande importanza. La scrittura e la filigrana inducono a credere che il libro sia stato messo insieme « fra il « terz'ultimo e il penultimo decennio del sec. XIV » (1). Il cantare di *Bruto* occupa cinque faccie a due colonne (c. 25-27); in origine non aveva alcuna intitolazione, ma poi nel Quattrocento

---

(1) Cfr. S. Morpurgo, *L'apografo delle rime di Antonio Pucci*, donato dal Collegio di Wellesley alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nel *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa*, 1912, n. CXXXIII; M. H. Jackson, *Antonio Pucci's poems in the « codice Kirkupiano » of Wellesley college*, nella *Romania*, XXXIX, 315-333. Nel vol. Kirkup erano rilegati insieme due codici: un *Filostrato* (di cc. 48) che è rimasto al Collegio di Wellesley e l'apografo Pucciano. Questo è mutilo; comincia a c. 17; e la mutilazione è antichissima perchè sull'alto della c. 17 due diverse mani del principio del secolo XV notarono: « Chomincia i chautari della reina d'Oriente ».

due diverse mani vi sovrapposero la scritta: *Bruto di Bretagnia.* Il cantare comprende 46 ottave ed ha questo argomento.

Bruto di Brettagna, barone senza pecca, è innamorato di una dama, la quale gli ordina di andare nel castello di re Artù a prendervi uno sparviero, due bracchi e il libro dove a lettere d'oro sono scritte le regole d'amore. Per via incontra una fata che gli suggerisce il modo di impadronirsi di quelle tre cose miracolose: 1° egli dovrà vantarsi di possedere l'amore della più bella donna del mondo e provarlo con l'armi in pugno; 2° vincere due giganti, che son posti a guardia del guanto dello sparviero. Oltre a questi preziosi avvertimenti la buona Fata regala a Bruto un cavallo più veloce del vento. Il barone giunge a un ponte gettato su un fiume largo e profondo, e difeso da un gigante. Egli abbatte il gigante e si accinge a passare il ponte, quando un altro gigante, che è sull'altra riva del fiume, incomincia a scrollare « si forte il ponte — che spesso sotto l'acqua « il facia andare ». Ma Bruto gli è subito addosso, lo afferra e lo getta a capofitto nell'acqua.

Oltrepassato il fiume, il barone si trova di fronte a un castello disabitato; scende dal cavallo, gli toglie il freno e lo conduce accanto a un gran vaso d'argento pieno di biada, perchè si ristori. Ed egli si pone a sedere a una mirabile mensa, imbandita all'aperto; ma ecco che si spalanca con fragore una porta del palazzo, e ne esce un gigante con un terribile randello in mano, non di legno come i consueti, ma di metallo, e provoca e sfida Bruto. Dopo una lunga lotta il cavaliere riesce ad abbattere l'avversario e a spiccare il guanto fatato dal luogo ov'era celato. Mentre egli compie questo atto, si odono dei lamenti misteriosi (XXXV).

Bruto si rimette in via e giunge al palazzo di Artù che è tutto d'argento all'esterno, il tetto d'argento e d'argento la facciata, e tutto d'oro all'interno, salvo le panche e le scale che sono d'avorio. I dodici guardiani, vedendo il guanto fatato, lasciano passare il cavaliere; ed egli sale le scale e va nella sala del trono a prosternarsi davanti al re Artù e a richiedere lo

sparviero, compiendo il *vanto* della sua donna. Uno dei baroni lo sfida; ma Bruto lo abbatte e lo uccide (XLIII). Poi va alla stanga, ne spicca lo sparviero, prende al guinzaglio i due bracchi, toglie il libro delle regole d'amore, e si rimette in via (XLV).

Ritrova la fata, la ringrazia e riprende il cammino verso la sua donna, facendo tacere la voce della riconoscenza che gli imporrebbe di rimanere accanto alla sua bellissima protettrice.

Una compiuta redazione di questa curiosa leggenda si ha in un capitolo [VIII] del secondo libro del *De Amore* di Andrea Cappellano. Quel capitolo ebbe una certa diffusione anche come opera indipendente dal resto, certo per l'interesse che suscitava il romanzesco racconto (1), che esso contiene. Che il Pucci attinga proprio al libro di Andrea Cappellano e non alla diffusa leggenda popolare, che probabilmente sta a fondamento del testo latino, non può esservi dubbio; le corrispondenze sono così perfette tra l'uno e l'altro racconto che molte volte vien fatto di pensare a una vera e propria versione letterale. Non siamo di fronte ad uno dei soliti lontani «riscontri»; abbiamo una fonte precisa e immediata. La novella latina è molto lunga; e perciò il Pucci qua e là abbrevia e sunteggia, specialmente dove l'esposizione dei fatti veniva sostituita dal dialogo tra questo e quel personaggio, tutto risplendente di eleganze e di ricercatezze formali, che non si potevano rendere in volgare senza cadere in violentissime stonature. Ponendo la prosa latina di Andrea Cappellano di faccia alle ottave del banditore fiorentino noi mettiamo di fronte due secoli e due tipi opposti di cultura e di gusto: la raffinatezza agghindata d'un retore medievale e la facilità sprezzante d'un uomo di popolo del Trecento, la retorica di un clerico e la libertà fantasiosa d'un ciompo. Nè sempre il confronto giova ad Andrea Cappellano, perchè con tutti quei ghirigori il suo latino è un brutto latino, e invece il cantare di *Bruto* è un bel-

---

(1) Andreae Capellani, regis Francorum, *De Amore*, libri tres, recensuit E. Trojel, Hanniae, 1892, pp. 295-309.

lissimo zampillo di fresca poesia spontanea. Chi non ci crede, lo legga.

Nella novella latina si narra di un certo cavaliere di Britannia che, errando per una selva, trova una fanciulla, la quale subito gli dice di conoscere lo scopo segreto delle sue peregrinazioni, cioè la conquista dell'amore d'una bella donna di Bretagna, e il modo di conseguirlo. Questo dialogo è invece risolto dal cantastorie in una breve introduzione narrativa (ott. 3-9); poi i due testi procedono di pari passo:

[Brito miles].

Ait ergo puella: — Accipitrem, quem quaeris, habere non posses, nisi primitus in Arturi palatio proeliando convincas quod dominae gaudes pulchrioris amore quam eorum aliquis, qui in curia demorantur Arturi; palatium vero intrari non posses, nisi primo custodibus chirothecam demonstrares accipitris.

Sed chirothecam non est habere possibile, nisi contra duos milites pugnando fortissimos in duplicis pugnae agone obtineas.

Cui Brito respondit: — Cognosco, me in hoc labore non posse proficere, nisi mihi vestrae manus auxilia porrigatis. Ideoque me vestro dominatui volo subiicere, supplici a vobis orationis affatu deposcens, ut vestra in hoc facto mihi iuvamina porrigatis, et ut de ve-

Bruto di Bretagna.

X.

Ed ella disse: ...
Sappi che quel tu brami cotanto
in nulla guisa acquistar non potrai
se primamente tu non ti da' vanto
d'avere amor di bella donna, s'hai,
più ch'alcun altro cavalier che truovi,
e per battaglia poi convien che 'l pruovi.

XI.

Ma nel palazzo non potra' entrare
se 'l guanto de l'uccel non hai primieri,
e tu quel guanto non potra' 'cquistare
se non combatti con duo cavalieri,
i quali son posti 'l guanto guardare,
e son gioganti molti arditi e fieri... —.

XII.

E Bruto disse: — Dama, i' non potrei
donna nomar di tanta appariscenza.
Se non ti fosse grave, ben vorrei
che tu di te mi dessi licenza.

stro mihi concedatis assensu quatenus vestrae dominationis intuitu licenter valeam amorem mihi dominae pulchrioris adscribere —.

. . . .

Sic tandem ei osculum porrexit amoris et equum illi, super quo residebat, exhibuit atque subiunxit.

E con fermezza d'amore il baciòe
e un destriero fornito gli donòe.
[XII, 7-8].

A questo punto del testo latino la donzella enumera minuziosamente i pericoli che il cavaliere dovrà affrontare e gli accorgimenti che dovrà porre in atto; nel cantare è omessa tutta questa anticipazione inopportuna del racconto che seguirà poi. E infatti ognuno vede quanto fosse uggioso questo raddoppiamento della novella, la quale prima viene detta nel dialogo e poi rappresentata nell'azione. Quando finalmente alle chiacchiere si sostituiscono delle cose, allora ricomincia il cammino parallelo delle due novelle:

. . . .

Tandem per agrestia nimis atque ferocia loca decurrens ad fluvium quendam devenit, qui mirae latitudinis atque altitudinis erat una profundus, et cuius prae nimia sublimitate riparum cuilibet denegabatur introitus. Iuxta ripae tamen extrema diutius ambulando devenit ad pontem, qui tali erat forma compositus. Pons quidem erat aureus et in duabus utriusque ripis capita tenens; medium vero pontis residebat in aqua et sepius vacillando procellarum videbatur unda submersum. At illo autem capite, unde Britonis erat accessus miles quidam residebat in equo,

A la riva d'un gran fiume giunse.

XIV.

E, non possendo quel fiume passare
perch'era cupo e d'ogni lato monte,
lungo la riva prese a cavalcare
tanto che d'oro ebbe trovato un ponte
ch'era sì basso, che per l'ondeggiare
l'acqua sopr'esso ispessa facìa fonte.

Dal primo capo un cavalier avea
armato e fier quantunque si potea.

qui ferocis erat aspectus. Quem Brito urbano satis verbo salutat, sed ipse resalutare Britonem contempsit.	XV. E Bruto, poscia che l'ebbe veduto, il salutò co' molta cortesia e quello [non] rispuose a suo saluto, ma domandollo poi perchè venìa.

Il cavaliere invita il brettone a deporre le armi e, al diniego di lui, lo assale con impeto; ma è abbattuto e vinto; *cui cum vellet caput Brito penitus amputare, humillima utens prece pontanus veniam a Britone meruit impetrare quaesitam.*

> [XIX] E quel giogante gli chiese mercede
> ed egli perdonò per cortesia...

Dall'altra parte del fiume sta un altro guardiano, il quale, vedendo che il cavalier brettone s'avanza verso il ponte,

... pontem [scilicet] aureum tanta coepit fortitudine agitare quod saepissime sub aquis non poterat apparere submersus.	sì forte il ponte cominciò a corlare che spesso sotto l'acqua il facìa andare. [XIX, 7-8].
Brito vero plurimum super equi bonitate confisus in pontis transitu viriliter procedere non desistit.....	E Bruto per bontà del suo cavallo pur passò oltre per lo ponte ratto... [XX].

e affoga nell'acqua il pontiere (*pontis agitatorem suffocavit in aqua*), poi procede per dieci stadi e perviene in un giardino, nel quale si innalza un castello meraviglioso, ma privo di porte:

Ex nulla tamen palatii parte potuit conspicere portam vel habitatorem quemcumque videre.	ma no' parea ch'avesse abitatore, però che porta, finestra o sportello no' si vedea da lato nè da fuori. [XXII, 4-6].

Nel giardino è una mensa imbandita; il cavaliere si pone a sedere, ma subito appare un gigante minaccioso con una gran clava tra le mani. Il gigante chiede con qual diritto Brito si sia assiso a una mensa non sua; ed egli risponde:

Cunctis abundanter regia debet esse exposita mensa, nec cibum regiumque potum decet alicui denegari. Nam et mihi licet de stipendiis, quae militibus sunt parata, praesumere, quia militaris sola me cura detentat...

Questo passo ci aiuta ad intendere un'ottava assai oscura e intricata del cantare (XXVI):

— « Se queste mense son per gentil gente
ed io mi tengo ben d'esser gentile,
chè 'l padre mio fu molto soficiente
e suo paese molto signorile.
A la corte del re ch'è sì possente,
perch'io vi mangi no' manca su' stile » —.

Cioè: la reggia non vien meno al suo decoro, se io mi pongo a questo desco, giacchè le mense non si possono negare ai cavalieri ed io sono di nobile schiatta.

Cui Brito ait: — Ego quidem chirothecam quaero accipitris et haec fuit mei adventus occasio.....

— E son venuto per portarne meco
uno isparviere che 'l re Arturo ha seco. —
[XXV, 7-8].

Ostiarius vero respondit: — O stulte! Quanta te ducit insania, Brito! Prius enim mortuus deciem reviviscere posses quam ea, quae asseris, obtinere.

... Tanta enim sum fortitudine potens, quod vix ducenti meliores Britanniae milites possent irato mihi resistere —.

XXVII.

Disse il giogante: — Oh! t'inganna il [pensiero,
chè gran sempricità nel cor t'abonda;
chè sarebbe impossibile ad avere
al più prod'uom, che è in Tavola rotonda;
ch'è per guardia del guanto più vedere
che quel palazzo intorno non cerconda,
e, se compagni avessi un centinaio,
ti veterebbe il passo il portinaio.

L'ottava è assai difficile. Il codice reca: *che per guardia del guanto può vedere che quel palazzo intorno non cierconda.* Mutando il *può* del manoscritto in *più*, intendo: « è impossibile « ottenere quel guanto poichè vi è per guardia di esso *più vedere*, cioè cosa maggiore a vedersi e più terribile, che non ne

« comprenda all'ingiro tutto il grandissimo palazzo di Artù ». Nel testo latino manca il tratto corrispondente a questo paragone così aspro per la violenta ellissi.

Il generoso « Brito »

sic ait: — Absit quod unquam eques cum pedite certem, nam peditem quemque decet cum pedite committere pugnam!	rispuose allora il generoso Bruto: Non piaccia a Dio che io monti in arcione ched e' sarebbe troppo gran partito combattere a caval con un pedone! [XXX, 1-4].

e ferisce in un braccio il gigante e poi lo obbliga a condurlo nel luogo « ubi chirotheca reponitur ». Nel palagio di Artù si innalza una bella colonna d'oro, che sostiene il peso di tutto l'edificio; da essa pende il guanto tanto ambito. Uscito da quel palazzo (1), Brito attraversa altri giardini ed entra in un secondo castello, ch'era la reggia di Artù. La lunghezza della facciata era di 600 cubiti (« secento braccia » dice il cantare), la larghezza di duecento, il tetto e la faccia eran d'argento, d'oro e di pietre preziose l'interno. Nel palazzo era un'altra colonna d'oro, sulla quale era lo sparviero, ed eranvi legati i due bracchi.

Sed antequam ad predictum posset devenire palatium obstabat antemurale quoddam munitissimum ad palatii nituram adstructum ad cuius custodiam milites erant duodecim fortissimi deputati, qui neminem ulterius pertransire sinebant, nisi chirotecam demonstraret accipitris, vel nisi gladio pugnando vellet assumere viam. Quos cum vidisset Brito, chirothecam eis festinanter ostendit accipitris. Qui ei aperto itinere dicunt: — Haec quidem via non est tuae vitae salubris sed penitus inducta doloris. —

Nel cantare di Bruto la descrizione del palazzo è posposta all'incontro delle dodici guardie ed il discorso di esse vien tradotto con queste semplici parole: — Passa, chè la tua vita sarà molto bassa — (XXXVI). Segue nella novella latina e nel can-

(1) Nel cantare non si parla di questa colonna e i due palazzi sono riuniti in uno solo (ottave XXXVI-VII).

tare (XXXIX-XLIII) l'apostrofe di un cavaliere della corte di Artù a Brito, il duello e la vittoria di Brito; e allora Brito può togliere dalla colonna il guinzaglio dei due bracchi, lo sparviero e il libro, che ne pendeva, delle regole di amore. Quel libro è indicato assai sommariamente nel cantare (« e tolse lo sparvier, « la *carta* e' cani », XLIV. 1); ma nella novella è descritto con gran ricchezza di particolari:

... vidit chartulam conscriptam quae aurea catenula praedictae inhaerebat perticae colligata, de qua quum diligenter exquireret, tale promeruit audire responsum: — Haec est enim chartula, in qua regulae scribuntur amoris [quas] rex ore proprio amatoribus edidit. Hanc te asportare oportet et regulas amantibus indicare, si pacificum volueris accipitrem reportare. —

Presa licenza da Artù, Brito ritorna alla signora della selva, che trova nel luogo preciso dove l'aveva incontrata la prima volta. Ella gli dà licenza di riprendere il cammino verso la Britannia e dopo ben dieci baci si accomiata da lui, non senza un sospiro di malinconica delusione.

Il libro di Andrea Cappellano fu composto, sembra, « sullo « spirare del sec. XII o nei primissimi anni del XIII » (1); e fu subito assai popolare in Italia. È citato da Albertano da Brescia nel *Liber de doctrina loquendi et tacendi* (1245) e liberamente tradotto in francese da un italiano del Nord, Enanchet, nella terza parte dei suoi *Ammaestramenti di un padre ad un figlio*, che furono trascritti nel solo codice, che abbiamo, da un certo Rofino, guardia della torre « que vient dite Mizane » nel 1287. Di Andrea Cappellano abbiamo due traduzioni toscane:

1° *Il libro dell'amore il quale si chiama « lo Gualtieri » fatto da Andrea Cappellano*, della seconda metà del Trecento (cod. Barber. XLVI-28);

2° la cosidetta versione fiorentina, anteriore al 1372, che si

---

(1) Cfr. P. Rajna, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano,* negli *Studi di filologia romanza,* vol. V (1890), pp. 193-265.

conserva in quattro mss.: Riccard. 2317 (datato: 18 di marzo 1372) e 2318; Laurenz. XLI. 36; Palat. E. 5. 6. 23.

Oltre a queste due traduzioni complete abbiamo anche una traduzione parziale della sola novella del cavaliere brettone in un bellissimo manoscritto del pieno Trecento (1): *Gualtieri d'amore nel primo libro del chavaliere brettone com'elli arrivò.*

Questa terza versione non risale all'originale latino, ma è un rimaneggiamento della traduzione fiorentina, anzi, forse, proprio del testo riccardiano più antico (2). Antonio Pucci, autore del *Bruto di Brettagna*, era un lettore appassionato del *Libro d'amore* di Andrea Cappellano, ch'egli cita a tutto spiano nel suo *Zibaldone*: « Ora diremo di Ghualtieri, che mostra che si inten- « desse molto dei fatti d'amore » e « Gualtieri d'amore parlando « e assolvendo... » e « anchora dicie Gualtieri » ecc. (3). Dal *Libro d'amore* il Pucci trasse anche una scabrosa « questione » che raccolse in un sonetto, divenuto poi popolare forse per la sua sudiceria (4). Il Rajna crede che nei suoi molteplici lavori il

(1) Laurenz. XLII. 38, c. 21-22. Questo cod. è mutilo; una parte costituisce il cod. magliab. VII. 624. La novella di « Gualtieri d'amore » fu pubblicata tra le *Prose antiche di Dante, Petrarcha et Boccaccio et di molti altri nobili et virtuosi ingegni nuovamente raccolte,* Fiorenza, 1547, pp. 41-44, col titolo: « Gualtieri d'amore nel libro del *Cavaliere brettone* » e poi moltissime volte ristampata tra le novelle del Doni. Il testo riccardiano della *Nov. di Gualtieri* (riccard. 2317, c. 55) fu ed. a Bologna nel 1856 (*Novella cavalleresca tratta dal Libro d'amore*), poi ripubblicata collo stesso titolo a Venezia, 1858, e poi a Bologna, 1876 (« Un capitolo d'amore del libro di mess. Andrea Cappellano d'Innocenzo IV »); cfr. F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa,* col. 225 e 689. Il testo laurenziano delle « Regole d'amore » le quali seguono la novella del « Cavaliere brettone » è riprodotto in altri tre mss. affini, appartenenti ad una medesima famiglia: 1) Laurenz. XL. 49; 2) Panciat. XXIV; 3) Parigino, Bibl. Nat., fonds ital., 557.

(2) Riccard. 2317; cfr. P. Rajna, *Op. cit.,* p. 219.

(3) Lo Zibaldone, o meglio *Fiorita di varie storie,* si legge in parecchi mss. (cfr. G. Lazzeri, *Sull'autenticità dello Zibaldone attribuito ad A. Pucci,* in questo *Giorn.,* 54, 104). L'autografo è il cod. Laurenz. Tempiano 2; in questo ms. le citazioni da Andrea Cappellano sono a c. 142-143. Intorno a queste citazioni cfr. P. Rajna, *Op. cit.,* p. 222.

(4) Incomincia: « Una che m'ha d'amore il cor ferito »; ma intorno all'at-

Pucci avesse sott'occhio la versione fiorentina, anzi proprio quella del codice riccardiano; ma il mio venerato Maestro, quando componeva quelle luminose pagine su Andrea Cappellano, ignorava l'esistenza del *Bruto di Brettagna*, il quale fornisce degli argomenti sicuri per modificare in parte le sue conclusioni. Infatti il cantare di *Bruto* deve risalire direttamente al testo latino, senza l'intermediario della traduzione « fiorentina », poichè in molti luoghi si stacca dal testo volgarizzato (come, p. e., nel racconto della conquista del guanto) e aderisce strettamente e intimamente coll'originale latino. Andrea Cappellano dice che l'amica del cavaliere era una « quaedam puella » senza nominarla; e innominata è nel cantare la fata buona, mentre nella novella laurenziana ella è « la reina d'Amore cioè Venere ». Nel testo latino e nel cantare di *Bruto* nel giardino incantato non v'è che un vaso solo d'argento contenente la biada per il cavallo, « concha residebat argenti purissima », mentre nella novella laurenziana quell'una si moltiplica in « molte conche d'argento, « nelle quali erano apparecchiate profende da cavalli ». Nella novella in volgare è omessa tutta la descrizione del Palazzo di Artù, nella quale invece si diffonde per molte ottave il cantare. E anche il nome stesso del protagonista dà a pensare. *Brito* non è un nome proprio, è un aggettivo, reso correttamente nella versione laurenziana « un cavaliere brettone » e in quella riccardiana « un cavalier di Brettagna » o senz'altro « il Bretton », o « lo brettone » (1).

---

tribuzione al Pucci non ho la sicurezza che il Rajna dimostra. Di questo sonetto conosco i codd. seguenti: Laurenz. SS. Annunz. 122, c. 108 [*anon.*]; Laurenz. Palat. CXIX, c. 133 [*anon.*]; Mglb. VII. 1066, c. 13 [*anon.*]; Chigiano L. IV. 131, c. 697 [*anon.*]; Cod. Vicentino del *Filostrato*, c. 88 [*anon.*]; Laurenz. Gadd. XC. 89, c. 168 *b* [*anon.*]; Cod. Ottelio della Bibl. Com. di Udine, c. 178 *b* [*anon.*]; Vatic. Barberin. lat. 3999, c. 86 [*anon.*]; Riccard. 1103, c. 108 [*Antonio de la foresta da Firenze a Lorenzo Moschi*]; Bibl. Naz. di Parigi, fonds latins, nouv. acq. 1745, c. 15 [*anon.*]; cod. Laur. Tempiano 2, c. 143 *b*.

(1) E poi si noti che *Brito* non poteva essere scambiato con *Bruto* che nel nominativo, ma non nella forma volgare (= accusativo): *Brettone*.

Ma il Pucci, che era un assai debole conoscitore della lingua latina, ed aveva piena la testa delle infinite leggende medievali, fu tratto naturalmente a scambiare quell'aggettivo « brito » col nome proprio « Bruto » dal ricordo di quel Bruto figlio di Enea, fondatore del primo regno di Brettagna, che dà il nome al *Roman de Brut* di Wace. Proprio per il richiamo al *Bruto* di Wace l'originario aggettivo « brito » del testo del *Liber amoris* fu sdoppiato: esso diede non solo il nome « Bruto », ma anche l'indicazione della patria: « di Brettagna ».

Il Morpurgo crede che il cantare sia incompiuto: « nè si vede « la ragione, dice, che fece interrompere a questo punto la copia « per dar luogo nella faccia successiva, al poemetto seguente « (l'*Apollonio*) ». Ma il confronto con la fonte del cantare dimostra che il racconto finisce proprio all'ott. XLVI con la quale termina il testo del codice:

46.

E poi con baci e con abbracciamenti
gran pezza il tenne senz'atto fallace,
e poi li disse: — Mo che t'argomenti
di ritornare a tua donna verace? —
Ed e' le disse: — Se tu te contenti,
i' farò volentier ciò che ti piace —
e ringraziolla di coraggio fino,
poi si partì e tornò a suo cammino.

Quae [domina] quidem de accepta victoria non mediocriter gaudens, Britonem abire dimisit et ait: — De licentia mea recede, carissime, quia dulcis te Britannia quaerit. Rogo tamen, ne gravis tibi videatur abscessus, quia quandocunque ad haec volueris solus accedere loca, me semper poteris habere praesentem. — Qui, osculo assumpto, atque ter decies repetito, Britanniam versus, gaudens, iter direxit amoenum.

Manca forse un'ottava di chiusa, con l'invocazione a Dio e la soscrizione del poeta. Ma, compiuto il racconto, questa ottava poteva venire improvvisata lì per lì, secondo l'occasione e secondo la qualità del pubblico, oppure poteva essere presa a prestito da un altro cantare. Le ottave iniziali e finali dei cantari sono formule tradizionali e convenzionali, che non hanno una

connessione molto stretta col testo e vi potevano essere tolte o appiccicate secondo l'estro del canterino e gli umori di chi ascoltava. Il trascrittore del codice dimenticò la chiusa o non si curò di registrarla perchè essa era uno dei soliti luoghi comuni del repertorio d'un cantastorie. E quello che dico è tanto vero, che anche l'ottava iniziale del *Bruto di Brettagna* non è affatto del *Bruto*, ma appartiene a un altro cantare, a quello di *Gismirante*.

Bruto.	Gismirante.
I' priego Cristo padre onnipotente	I' prego Cristo Padre omnipotente,
che per li peccator volè morire,	che per gli peccator volle morire,
che mi concieda grazia ne la mente	che mi concieda grazia nella mente,
ch'i' possa chiara mia volontà dire.	ch'i' possa chiara mia voluntà dire;
E' priego voi, signori e bona giente,	e prego voi, signori e buona gente,
che con efetto mi deggiate udire,	che con affetto mi dobiate udire.
ch'io vi dirò d'una canzon novella,	I' vi dirò d'una storia novella,
che forse mai non l'odiste sì bella.	forse che mai noll'udiste sì bella.

Il cantare di *Bruto* non ha la fine per la stessa ragione che non ha neppure il principio: perchè la fine e il principio erano formule che venivano lasciate all'arbitrio e al gusto del canterino. Il canterino li improvvisava o, se improvvisare non sapeva, li sceglieva dai suoi centoni o li prendeva da altri cantàri. *Bruto di Brettagna* è importante appunto per questo, perchè ci mostra come si venivano traendo dai libri e componendo e, direi quasi, drammatizzando questi romanzi del Trecento. Noi vi sorprendiamo il poeta a mezzo dell'opera sua di rifacitore e di rimaneggiatore nel *Liber Amoris*. Quasi per attestare la sua riconoscenza al libro che gli stava innanzi, il Pucci una volta lo proclama il « fiore dei libri »: un libro che mi par degli altri il fiore (II. 2). La verseggiatura di questo cantare è frettolosa e trascurata; abbiamo qualche verso imperfetto e tre volte l'assonanza: *tale*, *contrade* (XVI), *cavallo*, *strale* (XX), *amaro*, *gaio* (XXXV). Anche la fretta ci spiega lo strano prestito dell'ottava iniziale del *Gismirante* e l'omissione dell'ottava finale.

XIII.

Madonna Lionessa.

Di questo cantare di Antonio Pucci il codice Kirkup non conserva che le ultime quattro ottave, mancando prima della c. 49 che le reca, altre quindici carte. Fortunatamente di *M. Lionessa* possediamo un altro testo assai buono del Quattrocento, che fu stampato nella « Scelta di curiosità letterarie » nel 1866 (1).

Capitano, nobile signore italiano, va a Parigi a soccorrere il re di Francia, che è in guerra coi Saracini, e si innamora della regina; ma ella, sdegnata dalle sue folli proposte d'amore, lo fa imprigionare. Il re, quando sopraggiunge, ordina che, in punizione dell'oltraggio, a Capitano siano tagliate « due oncie di lingua ». Madonna Lionessa, moglie del Capitano, apprende la condanna inflitta al marito e, spacciandosi per Salomone, vestita da uomo, si mette in cammino per Parigi, col seguito di un ricco e bizzarro corteo: mille preti, cento sapienti e mille cavalieri bene esperti nella grammatica. A Parigi ella è ricevuta con grandi onori e si pone in cattedra nella « sala mastra » della reggia per definire le più astruse e delicate questioni. Dinanzi a lei compaiono il re e Capitano, tutto coperto di catene, e vien letta la sentenza delle due oncie di carne. Sta bene — dice Salomone — siano dunque tagliate le due oncie di lingua; « ma se « fie più o men, la romperai ». Allora il re di Francia ordina che la sentenza sia cancellata. Dopo ciò il finto Salomone parte traendosi dietro il prigioniero ed in ogni città è accolto con

(1) Cod. Riccard. 2873, c. 103-117 *b*; ed. da C. Gargiolli, *Madonna Lionessa, cantare inedito del sec. XIV, aggiuntavi una novella del « Pecorone »*, Bologna, 1866, *Scelta di curiosità letterarie,* disp. LXXXIX. — Le quattro ottave del cod. Kirkup furono edite da M. H. Jackson, *Ant. Pucci's poems* cit., in *Romania,* XXXIX, 322.

feste ed onori, specialmente dai preti, che hanno la coscienza torbida; giunge a Roma, ove consiglia al Papa di riformare il clero, poi a Firenze e assiste a un consiglio dei Priori e alla cicalata d'un calzolaio « a ringhiera » e infine a Bologna. Durante il lungo viaggio Salomone domanda a Capitano s'egli sia ammogliato e se egli desideri che il matrimonio sia sciolto; ma il buon Capitano, contrito e compunto, in nessun modo permette che lo si disgiunga dalla moglie che egli ama. Una notte egli capita nelle stanze di Salomone e invece di Salomone gli appare una bellissima dama nuda, che gli dice: Guarda se io assomiglio alla tua sposa. Capitano e Lionessa si riconoscono, si riconciliano e riprendono il cammino e la vita nell'amore più puro e perfetto.

Al cantare di *Mad. Lionessa* si è raccostata più volte una novella del *Pecorone* (IV, 1), della quale il Gorra (1) diede questo sunto schematico:

Un mercante fiorentino molto ricco, venendo a morte, lascia eredi i due primi figli, pregando il terzo di recarsi a Venezia presso un tal messer Ansaldo, ricchissimo. Giannetto, così si chiama il giovane, è ben accolto da Ansaldo e dapprima conduce vita splendida; poscia incitato dagli amici si mette in mare diretto ad Alessandria. Ma un mattino vede da lungi un bellissimo porto, ed avendo udito esser colà un costume singolare, vuol tentare l'avventura. Sceso al porto è gentilmente accolto dalla vedova di Belmonte, signora del luogo, la quale dopo averlo festeggiato durante il giorno, lo conduce a sera a dormire seco.

2. — Ma prima che si ponga in letto vengono al giovane offerti da due damigelle vino e confetti, ch'egli accetta di buon grado, senza sospettare in essi un narcotico potente. Svegliatosi al mattino, gli è detto aver egli, secondo il costume del paese, perduto ogni suo avere, perchè non era riuscito a far sua la donna. Per questo caso Giannetto non ha pace e tenta altre due volte la prova, alla fine con buon esito, sì che sposa la vedova e riman signore del paese.

---

(1) E. Gorra, *Il « Pecorone »*, nel vol. *Studi di critica letter.*, Bologna, 1892, p. 240 e segg.

3. — Ma messer Ansaldo, non avendo avuto più mezzi per allestire la terza nave e d'altra parte non avendo voluto scontentar il giovane, era ricorso ad un giudeo, che gli aveva prestati 10000 ducati col patto che se non li avesse resi entro il dì di S. Giovanni dell'anno seguente, egli avrebbe potuto levargli una libbra di carne da quella parte del corpo che gli fosse piaciuto.

4. — Giannetto che vive in delizie colla sposa, si sovviene, il giorno fissato, del pericolo a cui è esposto il suo benefattore; parte in fretta, giunge a Venezia e trova che l'ebreo vuole ad ogni costo la libbra di carne, perchè il termine è scaduto, rifiutando qualunque somma. Tutti sono costernati, quando

5. — entra improvvisamente un giudice sconosciuto che sentenzia che il giudeo ha il diritto di fare quanto chiede, ma se egli taglierà più o meno di una libbra di carne, o se spargerà una goccia di sangue, sarà decapitato. Il creditore allora preferirebbe il denaro, ma invano, e così parte tra le beffe di tutti. Il giudice chiede a Giannetto per compenso l'anello ch'egli ha in dito, e ottenutolo, sebbene a fatica per essere quello un ricordo della moglie, parte. Ansaldo e Giannetto si recano a Belmonte, dove la sposa dapprima rimprovera al marito la mancanza dell'anello, poscia ridendo confessa di essere stata essa stessa il giudice che aveva definito la lite.

L'argomento di questa novella fu nobilitato e consacrato dal genio di Shakespeare, che ne trasse la tragedia *The most excellent History of the Merchant of Venice* (1598). Sia nella novella di Giannetto come nella tragedia di Shakespeare sono intrecciati due diversi motivi leggendari, l'astuzia della donna per respingere gli innamorati [1-2] e l'obbligazione verso il giudeo col conseguente giudizio dell'oncia di carne [3-5]. Nel cantare di *M. Lionessa* invece della prima leggenda non è traccia alcuna e perciò mi pare che sia da escludersi subito ogni parentela colla novella del *Pecorone* e con la famiglia di essa. Della novella del *Pecor.* furono rintracciate moltissime fonti medievali e tra tutte importanti due novelle comprese nel *Dolopathos* (nov. 4ª) e nei *Gesta Romanorum* (nov. 10ª), due popolarissime raccolte di temi leggendari. In tutte le versioni che precedono la novella del *Pecorone* e la seguono fino alla tragedia di Shakespeare, lo spunto essenziale del giudizio è il pre-

stito del denaro e la conseguente obbligazione (1). Invece nel cantare il taglio di quell'oncia di carne non è inflitto come compenso di una somma tolta a prestito e non resa, nè come soddisfazione di un'antica promessa, ma come pena di un discorso oltraggioso tenuto alla regina. Abbiamo cioè qualche cosa che ci ricorda il vecchio motivo, ma non ne ha nessuno dei caratteri nè alcuna delle linee essenziali. Si osservi poi che mentre in tutte le altre novelle l'oncia di carne può essere tratta da qualunque parte del corpo, nel *cantare* essa deve essere tratta dalla lingua per osservare rigidamente il contrappasso; la lingua, che ha peccato, sola debba essere punita.

Nello scioglimento dell'azione il *cantare* coincide con la novella e con le fonti di essa: infatti in tutti i testi, latini e volgari, la sposa stessa del condannato, travestita da giudice, si presenta alla corte e impone che la imbarazzante condanna sia eseguita alla lettera, ma a patto che, se si verserà una goccia di sangue o si taglierà dalle carni una parte maggiore o minore di quella stabilita nel contratto, ne segua la morte del trasgressore. Non v'è dubbio che questa parte della leggenda, a differenza dell'altra, è di origine occidentale. Mi sembra anzi attraentissima l'ipotesi del Simrock (2) che in questo aneddoto sia da scorgersi uno di quegli *exempla*, coi quali gli antichi glossatori solevano spiegare le disposizioni giuridiche latine e germaniche e mettere come in azione la filosofia della legge romana e della legge consuetudinaria. L'antico diritto romano ammette la vendita e la morte del debitore insolubile, e nel caso che i creditori siano parecchi, la « sectio corporis » del delinquente in parti proporzionali ai vari debiti. E una delle leggi delle 12 tavole prescrive in proposito: *Si pluribus addictus sit* (se sia di più d'uno

---

(1) Cfr. G. CHIARINI, *Le due leggende del « Mercante di Venezia »*, nella *N. Antologia,* 3ª Serie, vol. XXXVIII (1892), pp. 399-431.

(2) K. SIMROCK, *Die Quellen des Shakespeare²,* Bonn, 1872, vol. I, pagine 221 e segg.

debitore), *partes secanto, si plus minusve secuerint se fraude est.* Anche nell'atteggiamento della frase siamo ben vicini al giudizio salomonico del *cantare*: « ma se *fie più o men*, la rom« perai ». « La leggenda rappresenta la vittoria della *Aequitas* « sopra il *Jus strictum*, che è la sostanza essenziale di tutta la « storia della legge romana. Il giudice non può piegare la stretta « lettera della legge contro il creditore, ma egli può sollevare « una opposizione contro la sua opposizione, piegando lui ad un « *Jus strictissimum*, e cioè in favore della *Aequitas*, la quale « come ogni più recente principio legale, si afferma nella forma « di una *Exceptio*, annullando la sostanza della vecchia legge, « senza formalmente distruggerla » (1). Questo conflitto tra il *jus strictum* e l'*aequitas* e la vittoria dell'*aequitas* per mezzo dell' « exceptio » del *jus strictissimum* che uccide lo *strictum*, devono essere stati rappresentati con esempi e con aneddoti dalla cattedra e negli scritti dei giuristi del Medio evo. L'esempio della carne e del sangue era già additato nella legge delle XII tavole: non mancava che l'invenzione del giudizio perchè la novella fosse già perfetta.

Nel cantare l'autore dell'arguta sentenza è Salomone. Fare del giudice uno pseudo-Salomone doveva essere un'idea piana e naturale, poichè a Salomone nei racconti biblici e leggendari si attribuiscono molti altri giudizi analoghi; per esempio, quello del bambino disputato da due donne e quello dell'eredità da dividersi tra il figlio spurio e il figlio legittimo (2). Credo dunque che già in tempi assai antichi esistesse una novelletta giuridica, una specie di *exemplum* ad uso dei commentatori, della quale era protagonista del giudizio Salomone ed argomento la sen-

---

(1) Così K. ELZE, *Essay on Shakespeare*, London, 1874, p. 96, citato dal CHIARINI, *Op. cit.*, p. 417.

(2) Sercambi, nov. 40 e 41 (*Novelle inedite di G. Sercambi tratte dal cod. Trivulz. 193* da R. RENIER, Torino, 1889, p. 153 e segg.); G. CORTESE-PAGANI, *Il « Bertoldo » di G. C. Croce e i suoi fonti*, negli *Studi medievali*, vol. III (1911), p. 534.

tenza che obbligava a versare un'oncia di sangue in seguito ad un debito dianzi contratto.

Nel cantare abbiamo la contaminazione dei due racconti e dei due motivi leggendari: 1° il giudizio salomonico dell'oncia di sangue; 2° il giudizio che sottopone alla pena della mutilazione quella sola parte del corpo che ha fallato, cioè la lingua che ha pronunciate alcune folli parole. Dell'aneddoto giuridico è conservata nel cantare la sentenza, ispirata alla ferrea logica del « jus strictum », sono omesse tutte le circostanze accessorie, il debito e il patto che ne segue tra debitore e creditore. Rispetto alle novelle del *Dolopathos* e dei *Gesta Romanorum*, le quali spiegano con un lungo racconto avventuroso anche le origini di quel debito, il cantare si presenta ancor più semplice e sommario; infatti dell'amore del debitore verso una fanciulla e delle prodigiose astuzie di questa per sottrarglisi, in *M. Lionessa* non è traccia alcuna.

Resta da risolvere l'ultimo quesito: il Pucci ha tratto il cantare da una novella in cui già i due motivi leggendari erano frammischiati e atteggiati come il cantare ci mostra, oppure quella composizione fantastica di elementi disparati è opera sua originale? Ebbe il cantare di *M. Lionessa* una sua « fonte » precisa come il cantare di *Bruto*, oppure il poeta lavorò liberamente sulla trama di vaghe reminiscenze lontane? Ardua questione, poichè i testi leggendari che ho indicato sono troppo remoti dal cantare e la lacuna è troppo vasta per essere dominata e percorsa dal nostro pensiero. La lettura del cantare suscita però l'impressione che il Pucci qui sia assai più indipendente dalle « fonti » scritte, che non negli altri cantari. Infatti la parte dedicata al racconto della leggenda è nel cantare assai modesta; la parte più considerevole è dedicata ai particolari bizzarri della scandalosa vita del clero di Parigi (ott. XXIX), di Roma (XXXVI), di Siena (XXXIX), di Firenze (XL) e ad una arguta satira dei costumi politici fiorentini. Siamo nel consiglio del comune di Firenze (ott. XLI e XLII): un calzolaio sale alla ringhiera e tiene una concione per dimostrare che i donativi richiesti dagli eccle-

siastici si possono benissimo risparmiare perchè Dio, che è ricco a bizzeffe, non ha certo bisogno dell'elemosina dei fiorentini. Tutti i consiglieri, toccati nel punto debole, l'avarizia, sorgono in piedi e prorompono: « Egli ha ben detto ». Per queste argute rappresentazioni delle debolezze umane, delle usanze politiche cittadine, dell'ipocrisia del clero e della vanità della vita, il cantare assume un'aria sottilmente canzonatoria e si illumina del lampo d'un rapido sorriso di beffardo scetticismo. Questa comicità è originale e caratteristica del Pucci. Anche il dato fondamentale del racconto, il travestimento d'una donna e le avventure di essa sotto le mentite spoglie virili, è uno dei motivi più cari alla piacevole e sorridente musa del Pucci; lo ritroviamo con qualche variante accessoria nel cantare della *Regina d'Oriente*, dove una fanciulla travestita giunge persino a prendere moglie e a far girare la testa ad altre donne.

Per tutto questo penso che di « fonte » scritta di *M. Lionessa* non sia il caso di parlare. *M. Lionessa* è una delle più libere creazioni della fantasia del Pucci in quel periodo della piena e calda maturità, al quale pure dobbiamo la *Regina d'Oriente*. Per la singolarità dell'argomento, per le vicende dell'azione e per la placida arguzia che vi si diffonde, *M. Lionessa* deve considerarsi l'immediato antecedente di quel capolavoro della nostra letteratura che è il poema della *Regina d'Oriente*.

Nel cantare di *M. Lionessa* si citano molti nomi storici e geografici precisi, per mezzo dei quali il cantastorie si illudeva di conferire alla leggenda l'aspetto d'una « vera istoria ». Il reo condannato alla mutilazione della lingua si chiama Capitano; la moglie sua, madonna Lionessa di Milano « che madre fue d'Az« zolino Romano » (I, 3). Evidentemente si allude ad Ezzelino da Romano, che fornì tanti altri aneddoti leggendari alla novella e alla poesia antica; se non che la madre di Ezzelino non si chiamava Lionessa, ma Cecilia da Baone. Ella fu veramente una tragica donna ed ebbe davvero nella sua vita una storia leggendaria, ma assai diversa da quella del cantare. Rimasta orfana, fu affidata a un tutore, che la promise in isposa a Ge-

rardo da Camposampiero. Ma Ezzelino I la rapì e la diede in isposa al figliuolo Ezzelino II il monaco; e « un dì, mentre Ce-« cilia si recava a Padova, fu appostata dallo schernito Gerardo, « che le fece vergogna per odio contro Ezzelino. Questi la ri-« pudiò » (1).

XIV.

La regina d'Oriente.

Senza essere « una delle più originali creazioni dell'umana « fantasia », quale fu proclamata (2), la *Regina d'Oriente* è davvero uno dei fiori più freschi e vividi della letteratura italiana. « Questo è il fior della leggenda », la proclama l'artefice stesso in un momento di legittimo orgoglio (*Regina*, III, 1, 8). E infatti per ben cinque secoli il nostro popolo, mentre si mutavano e rimutavano usanze e gusti, sfiorivano e tramontavano le infatuazioni accademiche e scolastiche, il nostro popolo non si stancò mai di udire cantare le belle ottave sonanti della *Regina d'Oriente* e nei suoi libri andò ricercando con curiosità sempre viva e inesausta le mirabili avventure della regina, della segretaria Berta, della castellana della Spina e del gran balbano del re Macometto, Ronciglione.

Guglielmo Libri asserì che « très probablement la *Regina* « *d'Oriente* est le plus ancien poème chevaleresque qu'on ait « écrit originairement en Italie « (3). È un errore. Non vi è

(1) F. Zamboni, *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi*, 2ª ediz., Firenze, 1897, pp. 116-149. Lo Z. aggiunge che la tragica donna fu celebrata « nei romanzi e nelle canzoni popolari ».

(2) Così A. Bonucci, *Historia della reina d'Oriente di Anton Pucci fiorentino*, Bologna, 1862 (*Scelta di curiosità letter.*, disp. XLI), p. 9.

(3) *Catalogue de la Biblioth. de M. L.***, dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847*, ecc., Paris, 1847, p. 172. — Anche F. Zambrini, *Le opere vol-*

dubbio alcuno che questo cantare è degli ultimi di Antonio Pucci, perchè l'arte del banditore fiorentino in questa più che nelle opere precedenti si rivela piena, cosciente e matura e perchè un'esplicita dichiarazione del poeta stesso (I, 2, 1) ci richiama agli anni dell'estrema vecchiezza:

> Avendomi io, signor, posto nel cuore
> di non perder più tempo a far cantare,
> un libro che mi par degli altri il fiore,
> così leggendo mi fè innamorare.

Quando si accingeva a quest'opera, Antonio Pucci aveva dunque compiuti tutti gli altri cantari ed aveva già smessa l'idea di cimentarsi ancora con gli altri cantastorie più freschi di spirito e di giovanile ispirazione. La *Regina d'Oriente* deve essere stata composta verso il 1380, ed intorno a quest'anno ci richiamano alcune importanti testimonianze della sua fortuna. In quella enumerazione delle più celebri donne della leggenda che è nel cantare della *Sala di Malagigi* (1380-1400), in quel medesimo passo (ott. XX) dove si citano la donna del Vergiù e la Pulzella gaia, è ricordata anche la regina d'Oriente:

> Eravi Marta e Maria Maddalena,
> la pulzella Gaia col viso piacente,
> appresso a lei la Regina d'Oriente.

Gregorio Dati, un cronista fiorentino dell'estremo Trecento (nacque il 15 aprile 1362 e morì il 17 settembre del 1435), descrivendo la guerra tra Antonio della Scala, signore di Verona, e Francesco il Vecchio da Carrara, signore di Padova (1383-84), e la sfolgorante ricchezza de' loro apparecchi, esce a dire:

> Ciascuno di loro si mise in punto con uno sforzo e spendevansi danari assai, intanto che si disse allora per favola che l'apparecchio di quello da Verona

---

gari a stampa[4], col. 846, ripete la medesima notizia: « Egli è probabilmente « il più antico poema di cavalleria che originariamente venisse scritto in « Italia ».

era simile per nobiltà a quello della Reina d'Oriente. Non aveva misura la spesa e l'esercito e le carra e il carriaggio e gli armamenti, che non si ricordava simili di gran tempo a drieto (1).

Le carra, di che parla Gregorio Dati, sono precisamente quelle « coverte a scarlatto », tirate da ambianti e forti destrieri, che sfilano nelle ottave 24-27 del primo cantare; « l'apparecchio » è il « trionfale fornimento » della regina, che valea più di sette Rome. La *Regina d'Oriente* continuò a leggersi con pari fervore ed uguale fortuna nel Quattrocento e nel Cinquecento. Della sua diffusione sono buona testimonianza i moltissimi codici, che corsero tra le mani callose di vinattieri, di artigiani e d'uomini d'arme, come le chiose e le note iniziali ci raccontano, e le molte edizioni che l'arte ancor bambina della stampa ammanni alla sempre crescente curiosità popolare. La serie delle stampe si apre con una fiorentina del 1483; e forse continua ancora ai giorni nostri (2). Un passo del *Malmantile racquistato*

---

(1) L. Pratesi, *L'« Istoria di Firenze » di Gregorio Dati dal 1380 al 1405*, illustrata e pubblicata, Norcia, 1902, p. 25. Evidentemente il Pratesi prende un abbaglio quando annotando il passo suppone « che qui si alluda a Cleopatra, regina d'Egitto ».

(2) I codici e le stampe sono enumerati nel mio *Fiore di leggende*, pp. 364-367. Ai manoscritti si aggiunga ora un codice cartaceo, ch'era in vendita a Livorno nel 1914 (cfr. *Catalogo della collez. d'arte e d'antichità* appartenuta al pittore prof. Augusto Volpini di Livorno [Livorno, 1914], p. 110, n. CCCLXXXXVII) ed è ora entrato a far parte delle mie collezioni private. Alle stampe si aggiungano le seguenti: I. La Regina | d'Oriente. || Opera di molto esempio | a ciascheduna persona. — In Siena, s. a., di [22] carte: 185 ott. Ha una silografia (c. 1ª) che « rappresenta una donna con la corona in testa, che tiene « le mani accoppiate e col braccio sinistro regge un bastone, forse uno scettro, « portante in cima una minuscola bandiera, nella quale si vede una croce ». Una precisa descrizione bibliografica ne diede L. Matteucci, *Descrizione ragionata delle stampe popolari della Governativa di Lucca*, n. XXXIII, nel *Libro e la stampa*, N. S., anno V, p. 72. — II. Storia | della | Regina d'Oriente | Dove si tratta di molti apparecchi | Trionfi, e Feste tra valorosi | Cavalieri | con bellissime Figure adornata. — Lucca, s. d., per Franc. Marescandoli a Pozzorelli (in-16°). Le varianti di questo testo rispetto al codice ex-Volpini sono date nel margine di quel manoscritto.

(II, 45) ci attesta che alla fine del Seicento (1676) i contadini toscani ne sapevano ancora a memoria, tutte quante, le ottave dei quattro cantari:

> Tre dì suonàro a festa le campane
> ed altrettanti si bandì il lavoro;
> e il suocero, che meglio era del pane,
> un uom discreto ed una coppa d'oro,
> faceva con gli sposi a scaldamane,
> talora a Mona Luna e Guancial d'oro,
> e fece a' paggi recitare a mente
> Rosana e la Regina d'Orïente.

Della rapida, larga e durevole fortuna del suo poema il Pucci, ch'era un esperto conoscitore dell'anima del popolo, ebbe il presentimento preciso e sicuro; e in molti luoghi dei quattro cantari lo appalesa e se ne gloria. La leggenda è così bella, egli dice (I, 2) « ch'io vi prometto ch'a la vostra vita, sì bella istoria « non avete udita »; tanto bella si era, che la sua stanca fantasia, ch'egli credeva ormai spenta per sempre, ebbe un guizzo e se ne ravvivò con mirabile ardore. Due volte il Pucci accenna a questo libro così interessante e commovente, che gli diede l'ispirazione e incitamento all'estremo lavoro della sua vita; nel primo e nel quarto cantare:

> se è vero ciò che conta un libro antico (I, 27. 8).
> se 'l libro non erra... (IV, 34. 6).

Qual'era dunque questo libro? Il Wesselofsky, il solo studioso che si sia finora occupato di questo argomento (1), incominciò la ricerca negando senz'altro che quel libro sia mai esistito. Quegli accenni, egli dice, hanno lo stesso valore delle

---

(1) A. Wesselofsky, *Le tradizioni popolari nei poemi d'Antonio Pucci*, nell'*Ateneo italiano*, Giornale di scienze, lettere ed arti, vol. I (1866), pagine 225 e segg.

citazioni di Turpino, che snocciola l'Ariosto; sono spiritosaggini e ghiribizzi. Ma no; leggiamo le prime ottave del poema e la serietà solenne e ispirata dell'artefice in cospetto della sua creazione ci convincerà subito che non è da pensare a una celia grossolana. È un soffio di entusiasmo commosso quello che sale da questa confessione:

> avendomi io, signor, posto nel cuore
> di non perder più tempo a far cantare,
> un libro, che mi par degli altri il fiore,
> così leggendo mi fe' innamorare,
> che poi rimato l'ho, per vostro onore.

La beffa è fuor di luogo. Nè vedo perchè invece che « nel libro », un libro classico o un libro romanzesco, si debba cercare senz'altro la fonte della leggenda nelle tradizioni orali e nelle novelline del folk-lore. L'argomento dei quattro cantari si può scomporre in pochi elementi essenziali. L'imperatore di Roma si innamora per fama della regina d'Oriente e per attirarla nella sua città la fa citare dinanzi al Papa perchè si difenda da varie accuse. L'imperatrice, complice dei tristi disegni del figlio, chiude la regina con lui in una stanza; ma le dame d'onore della regina, che sono dei turchi giganteschi travestiti da donna, sgominano gli sgherri imperiali e la regina stessa con un colpo di spada uccide l'imperatrice. Dopo qualche tempo la regina dà alla luce una bambina ed ella imprudentemente annuncia che il neonato è un maschio e poi lo fa allevare come tale. L'imperatore, volendo dare marito ad una sua figlia, pensa all'erede della corona d'Oriente, e questi, benchè per natura si senta incapace di diventare lo sposo della principessa, per amore di pace accetta la proposta. La prima notte di matrimonio ella riesce a impietosire la sposa e ne ottiene il segreto riguardo a quel loro caso singolare; ma alla fine l'imperatore, per la delazione d'una donna, donna Berta, apprende la verità e vuol sincerarsene cogli occhi suoi. Fa bandire una caccia e preparare un bagno, dove il re verrà a spogliarsi dopo le fatiche venatorie. Il re, messo sul-

l'avviso da un cortigiano, si getta in un foltissimo bosco e prega Dio che gli tolga senz'altro la vita; ma ecco, gli appare un cervo che reca tra le corna un'immagine angelica. L'angelo lo consola e gli annuncia che egli è d'ora innanzi maschio « ed ha ciò « che bisogna ». Quand'egli poi si spoglia per entrare nel bagno, fa così bella mostra di sè, che molte dame se ne innamorano e, tra le molte, la donna della Spina. Ella si apposta in una rocca e, quando il re passa per ritornare in Oriente, lo fa prigioniero. La regina accorre con un esercito, pone l'assedio alla rocca e libera il marito, traendo prigioniera la donna della Spina. Ma costei nel fondo del suo carcere riesce a corrompere un guardiano e per mezzo di lui ottiene la difesa del re di Francia. Appena ella è libera, va a Roma alla corte di Maometto e dopo molti altri incantesimi e stregonerie, fa cheRonciglione, gran balbano dei maomettani, accorra nella capitale del regno d'Oriente a porvi lo sgomento e lo scompiglio. Ma la regina d'Oriente invoca l'aiuto di Dio e, all'udire le sacre preci, l'orribile Ronciglione scompare.

Questa a larghissimi tratti la bizzarra trama del poema, che riesce oltremodo attraente non solo per la ricchezza inesauribile delle trovate fantasiose, ma anche per l'ironia fine e sottile con la quale il poeta tratta i suoi eroi, la divinità, la Vergine, i Santi e persino i lettori. V'è nella *Regina d'Oriente* più che una comicità casuale e fuggevole, come negli altri cantari, una comicità profonda ed organica, connessa con la creazione stessa del poema. Ironica è sin la scelta della favola, la quale è assurda, paradossale, sfacciatamente inverosimile e spudoratamente empia: « una fanciulla vestita da uomo, presa per tale, costretta a con- « trarre un matrimonio ed a rivelare il suo sesso alla compagna, « che di sposa diventa sorella; la prova del bagno, che il padre « della fanciulla maritata vuol fare al creduto sposo, risoluto a « condannarlo a morte *se natura di femmina vi trova* » (1).

(1) A. Wesselofsky, *Op. cit.*, p. 225.

La comicità piena, squillante, che non si arresta nè alla soglia della reggia, nè a quella della chiesa, lo spirito beffardo, irrequieto e irriverente conferiscono a questo cantare l'aspetto e il pregio del più importante antecedente del *Morgante*. Il Wesselofsky, trascinato da questo impeto di irrefrenabile comicità che si sprigiona dalle ottave della *Regina d'Oriente*, vorrebbe riconoscere una burla anche nella grave e patetica citazione del « libro antico », fonte di tutta la favola, che è al principio d'ogni cantare. Piuttosto che la riduzione in rima d'un romanzo in prosa o d'un testo latino o francese, nella *Regina d'Oriente* egli ravvisa lo svolgimento bizzarro e ghiribizzoso d'un diffusissimo motivo della poesia popolare: quello conosciuto col nome di « Ragazza guerriera » (1). Una fanciulla si traveste da soldato e combatte in luogo del padre suo; il figlio del re se ne innamora, perchè gli sembra di riconoscerla per donna. Ella sfugge agli accorgimenti che il principe e la regina pongono in opera per scoprire il suo vero sesso e alla fine della guerra ritorna a casa traendosi dietro il suo innamorato, sempre fedele durante le più strane avventure. Nella *Ragazza guerriera* abbiamo il motivo della *Regina d'Oriente* rovesciato; ivi una donna si traveste da uomo ed è amata per donna, qui la fanciulla travestita è desiderata per quel che pare e non per quello che è. « Una transizione organica » tra le due forme della favola s'ha, dice il Wesselofsky, in un canto serbo; di una fanciulla, travestita da uomo, si innamora la figlia del re, che la sposa. Il finto guerriero si trova in grave imbarazzo, di fronte all'ardente innamorata; ma finalmente ella muta sesso « senza però che il miracolo intervenga a risolvere l'intricata questione ».

---

(1) Se ne hanno tre versioni piemontesi edite da Costantino Nigra, una portoghese ed. da R. Köhler-F. Wolf, *Proben Portugiesischer und Catalanischer Volks-Romanzen*, nello *Jahrbuch für romanische und englische Litteratur*, vol. III, n. XII, e infine una albanese ed. da J. G. von Hahn, *Griechische und albanesische Märchen*, Leipzig, 1864, n. X e n. CI.

Le relazioni tra queste novelline e il cantare sono così vaghe ed incerte che non so cogliere un nesso qualunque che ve le rannodi. Del canto serbo, che è quello che più si ravvicina alla *Regina d'Oriente*, ignoro la storia, nè vedo quale buon vento l'abbia potuto arrecare tra via delle Fornaci e Renajo. E mi sembra davvero inutile ed assurdo l'interrogare quei lontani pastori della Drina e della Sava, quando un racconto di simile genere si trova già consegnato nelle pagine d'un libro straordinariamente noto tra noi, le *Metamorfosi* di Ovidio (IX, v. 669 e sgg.).

Racconta Ovidio: Ligdo, cittadino di Festo, aveva minacciata di morte la sposa, Teletusa, se ella avesse dato alla luce una femmina. Per sfuggire alla condanna la moglie annuncia che la figlia, che ora le è nata, Ifi, è un maschio e la fa allevare come tale. Tredici anni dopo Ifi viene fidanzato a Janta. Invano, con ogni pretesto, Teletusa cerca di differire le nozze; allorchè queste stanno per celebrarsi, ella prega Iside che operi il miracolo di convertire Ifi in un maschio. E il miracolo, con soddisfazione di tutti, si compie. La popolarità di Ovidio era così larga nel Medio Evo (1) che l'imbarazzo nasce piuttosto dalla ricchezza della letteratura ovidiana, che il Pucci potè conoscere, che dalla scarsità delle notizie. Al tempo del Pucci il volgarizzamento più diffuso delle *Metamorfosi* era ancor quello composto da Arrigo Simintendi da Prato prima del 1333 (2). Qualche anno avanti la composizione della *Regina d'Oriente* un altro volgarizzatore, anzi un vero « avventuriero del classicismo volgarizzante del « tempo », Giovanni dei Bonsignori (1370), aveva rinfrescata la materia delle tradizioni ovidiane « et raccolte in breve sermone « le historie et fabule del libro magiore del poeta Ovidio ditto

(1) Cfr. K. Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Leipzig, 1861; M. Manitius, *Beiträge zur Gesch. des Ovidius und anderen römischen Schriftsteller im Mittelalter*, nel *Philologus*, Suppl. VII, 4; A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, Torino, 1883, II, pp. 296 e segg.

(2) C. Marchesi, *Volgarizzamenti ovidiani nel secolo XIV*, in *Atene e Roma*, XI (1908), p. 275 e segg.

« metamorphoseos » (1). Senonchè la leggenda ovidiana appare troppo scheletrica e sommaria di fronte alla ricchissima favola del cantare; e troppo gigantesca sarebbe stata l'opera della fantasia del Pucci, se soltanto da quei pochi e frammentari elementi ovidiani egli ne avesse tratto l'intero romanzo, con uno slancio e con uno sforzo potente di creazione. E poi il Pucci ci parla di « un libro »; nè tale potea dirsi il breve episodio di Ligdo e Teletusa. In quale componimento medievale confluirono dunque le acque della tradizione ovidiana o meglio, se così si vuole, quelle della leggenda preovidiana, di cui Ovidio stesso si fece poi banditore nell'occidente (2)? Per quali vie, segrete o palesi, non so; ma la bizzarra novella della tramutazione dei sessi, attraversando il Medio Evo, giunse nel secolo XIII ad arricchire i tesori fantastici della giulleria ed i troveri ne trassero un poemetto, la *Chanson d'Ide et Olive*. La *Chanson d'Ide* costituisce uno dei complementi alla *Chanson de Huon de Bordeaux* conservati in un prezioso manoscritto torinese (3) e messi insieme da due troveri della seconda metà del Duecento, piccardo l'uno, d'ignota patria il secondo (4). Ecco, in due parole, di che qui si tratta.

---

(1) C. Marchesi, *Le allegorie ovidiane di Giov. del Virgilio; le 'allegorie' di Giovanni de' Bonsignori*, negli *Studi romanzi*, VI (1908).

(2) L'episodio ovidiano corrisponde a quello di Galateia, raccontato da Nicandro. Galateia era moglie di Lampros; costui l'aveva minacciata di morte, qualora ella avesse data alla luce una femmina. Nasce una bimba e Galateia la fa allevare come se fosse un maschio, sotto il mentito nome mascolino di Leukippos. Dopo svariati avvenimenti, la divinità tramuta Leukippos in un maschio. I testi di questa leggenda sono cit. in Pauly's *Real-Enciclopädie der Class. Altertumswissenschaft* [2], VII, I, 518.

(3) Ms. L. II. 14; cfr. *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive, Drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux* nach der einzigen turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht von Max Schweigel, Marburg, 1889 [*Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Rom. Philologie*, veröff. von E. Stengel, LXXXIII].

(4) Secondo i risultati delle ricerche dello Schweigel si devono al primo poeta: *Esclarmonde, Clarisse et Florent* e la « Chanson d'Yde » fino al v. 7644 (§§ 59-61); al secondo l'ultima parte di *Yde et Olive* (v. 7645-8420), che comprende anche la « Chanson de Croissant ».

Clarisse, bellissima regina di Aragona, muore dando alla luce una bambina; il marito Florens, che l'ama teneramente, « et nuit « et jour pour sa femme souspire ». Passano quattordic'anni; la bimba è ora una meravigliosa fanciulla e principi e baroni accorrono da ogni parte per chiederla in isposa. Ma un giorno di maggio Florens raccoglie la baronia ed annuncia la sua intenzione di rimaritarsi. La gioia dei vassalli si muta repentinamente in orrore, quando Florens addita nella sua figlia la sua fidanzata; invano i baroni cercano di distogliere il vecchio da così infame proposito, invano si appellano alle leggi divine.

6505 Florens a dit: — Leceour pautonnier!
N'est hom vivans, qui m'en puist traire arrier. —

Yde decide di fuggire e, approfittando della confusione per l'arrivo di Desiier de Pavie, si traveste da uomo e cavalca per i boschi; giunta a Barsillon, si colloca come scudiero al servizio di un cavaliere tedesco, che è in cammino per Roma. Lungo la via la comitiva viene assalita da settemila briganti e tutti sono uccisi, tranne Yde, la quale poco dopo capita in un accampamento di quei ladroni e chiede da mangiare. I ladroni la vogliono trattenere prigioniera, ma ella fugge dopo aver abbattuto il loro capo in singolare tenzone. Giunta finalmente a Roma, Yde si presenta a Ottone e gli narra le sue ultime avventure; e l'imperatore le accorda l'ufficio di scudiero della sua bella figliuola Olive. Intanto il re di Spagna, offeso perchè Olive ha respinto la sua richiesta di nozze, con infinito stuolo di armigeri si accampa sotto Roma; Yde compie prodigi di valore e sgomina il nemico. In premio di tanto eroismo Ottone decide di offrire a Yde la mano di Olive; raduna i baroni, annuncia le nozze e tiene corte bandita per un mese. Yde segretamente piange la sua sfortuna, perchè teme di essere condotta a morte, appena si sappia l'inganno del suo travestimento. Alla fine giunge il supremo momento:

... Olive mainnent en la cambre pavée
7124 Coucie lont et puis lont enclinée

Es vous Ydain qui vient toute esplourée
Le cambre a bien verouille et fermée
Puis vint au lit u estoit sespousée
Si lapella coîement a celée
Ma douce amie et loiaus marïée
La bonne nuis vous soit anuit donnée
Car jou larai mont gries si con jou bée
7132 Jou ai I mal dont jai ciere tourblée.

Con la scusa di questa malattia, Yde riesce a differire di altri quindici giorni l'istante della rivelazione. Ma alla fine Yde è obbligata a raccontare alla sposa com' ella sia fanciulla e non uomo, com'ella sia sfuggita alle sozze brame di Florent e le chiede ch'ella serbi il segreto. Inutile precauzione; un garzone celato ha udito tutto il discorso e va a riferirlo ad Ottone. Costui, furibondo del tratto, decide di sorprendere a ogni costo il vero e medita l'artificio del bagno:

7204 I baing fait faire en la sale pauée
Dedens entra puis a Yde mandée
Et elle i vint li rois la conmandée
— Despouillés vous sans point de demorée
Venés o moi baignier ensi magrée —
Cele respont qui fu espõentée.

[219]

— Biax sires rois dit Yde au cors mollé
Et sil vous plaist de chou me desportés
Li rois respont tous les dras osterés
Sil est ensi que on ma deviset
Je vous ferai ambe II embraser —
Yde trambla Olive a souspiré
A genouillons a Diu merci crïé
Li rois a tout son barnage mandé
Devant aus tous ceste cose a conté
Tout em plourant a cascun escrïé
— Seignour dist il que conseil me donrés
Fai les ardoir cascuns li a crïé

Ensi con Yde a de paour tramblé
Devers le ciel descent une clartés
Ce fu uns angles Dix le fist avaler
Au roi Oton a dit tout cois estés
Jesus te mande li rois de maïsté
Que tu te baignes et si lai chou ester
Car jou te di en bone verité
Bon chevalier a u vassal Ydé
Dix li envoie et donne par bonté
Tout chou cuns hom a de sumanité
Lai le garchon dist li angles aler
Il vous avoit dit voir mai cest passé
Hui main iert feme or est uns hon carnés
Dix a partout poissance et pöesté
Otes bons rois dedens VIII jours venrés
En lautre siecle de cestui partirés
Et vostre fille auoec Ydain laires
7239 J fil aront Croissans iert apellés.

Così infatti avviene:

7245 ... En cel jour fu Croissans engenrés
Li mot del angle sont mout bien retenu.

Perfetta è la coincidenza delle parti centrali della *Regina d'Oriente* con la *Chanson d'Yde et Olive*; dall'ottava 7 del cantare III fino all'ottava 40 il racconto riproduce uno dopo l'altro gli episodi della « chanson », l'amore della principessa per il nuovo venuto, le nozze, il colloquio degli sposi così male assortiti, il bagno, l'intervento dell'angelo, la mutazione di sesso. V'è in più nella *Regina d'Oriente* tutta la complicata storia dei carteggi tra le corti di Roma e d'Oriente; la parte del semplice garzone viene affidata, dal cantastorie italiano, a donna Berta, e la rivelazione casuale trova nella vendetta di donna Berta la sua ragionata motivazione psicologica. Non hanno alcun riscontro nella *Chanson d'Yde et Olive* la prima parte (cant. I e II), cioè le avventure della regina-madre, e l'ultima (c. III, 43-50, e IV),

l'amore morboso della signora della Spina per il re d'Oriente e le guerre da lei suscitate, con l'intervento diabolico dei balbani di Maometto.

Tutto sommato, sebbene gli episodi essenziali trovino riscontro nel poema francese, questo appare ancora insufficiente per rappresentare la fonte immediata dei quattro cantari. Per aprirci un varco nella meravigliosa, ma intricata foresta della letteratura leggendaria, dobbiamo ora affrontare un grave problema: l'origine degli otto cantari della *Bella Camilla*, i quali sono per la loro materia strettamente connessi con la *Regina d'Oriente*. La *Bella Camilla* è opera di quel Pietro di Viviano, canterino di Siena, di cui si ha qualche notizia sulla fine del Trecento e al principio del Quattrocento e qualche componimento popolaresco, per vero non molto vivido di poesia (1). Si legge in tre codici, tutti del Quattrocento (2). Anche Pier canterino, « il qual si diletta, d'antiche storie faṙ nuova ricordia » (IV, 1, 6) dichiara, al pari del Pucci, di volgarizzare, anzi di *rinnovare* una leggenda già nota (I, 2, 4); ed a quel libro si appella spesso.

Amideo, re di Valenza, ha dalla moglie Idilia una figliuola, Camilla, che viene allevata con una educazione tutta virile. Intanto Idilia ammala e, giunta agli estremi, impone al marito:

> Giuratemi per fede
> di non prendere in vostra vita moglie
> ch'ella non sia più bella di mene.

Amideo, dopo aver cercato invano una donna simile, fa chiamare Camilla e le dice:

> Bella figliuola, i' ti vo' per mogliera!

(1) Cfr. F. Novati, *Le poesie sulle frutta*, cit., nel vol. *Attraverso il Medioevo*, pp. 330-335; 347-48.

(2) Palatino CCCLIX, scritto da un Lorenzo Morelli [*cantare di Camilla*]; Laurenz. Pl. XLII, 28, c. 49 [*Camilla bella*]; Laurenz. LXXVIII, 23 [*Otto cantari di Amadio*]. Fu pubblicato diplomaticamente dal codice Palatino da V. Fiorini, *La bella Camilla, poemetto di Piero da Siena*, Bologna, 1892 [*Scelta di curiosità letter.*, disp. CCXLIII].

Per deludere le brame di Amideo, Camilla finge di assentire e si chiude nella rocca della Spina con un suo fratello di latte, Mambriano; con lui fugge sul lido e imbarca sulla galea d'un certo Ricciardo. Si traveste da cavaliere e prende il nome di Amadio, mentre Mambriano cambia il nome in quello di Fedele.

La galea approda all'isola Sicura; Bambelina, figlia del re indigeno Alfano, si accende di furioso amore per Amadio, vedendolo addormentato sul lido, e vuole abbracciarlo; ma è ripagata con uno schiaffo. Dopo una mischia generale, i naviganti riprendono il mare e dopo una nuova serie di avventure giungono a un monastero; anche la badessa, come Bambelina, s'innamora dell'irresistibile Amadio; ed anche lei con quel bel frutto.

Nuova burrasca, e finalmente si sbarca nel porto di Leanza nel regno di Aquileia, governato da re Felice, padre d'una principessa splendida come una stella, Cambragia:

> Signori, il libro e la storia mi dice
> che questa terra si regge a signore
> per uno che avea nome il re Felice.

Amadio, come Yda alla corte di Ottone, snocciola una fantastica storia ed è creato scudiero del re. Viola Bianca, damigella di Cambragia, se ne innamora e alla fine se ne innamora anche Cambragia stessa, la quale arditamente, un giorno che Amadio è a caccia e si china per raccogliere un falco, lo bacia in sulla bocca. Il re Felice intanto ha deciso di dare in isposo alla figlia il duca Carlo d'Ungheria; ma Cambragia, cui ben altro frulla pe 'l capo, non ne vuol sapere. Si bandisce un torneo: il vincitore otterrà la mano di Cambragia. Fedele, Ricciardo e Amadio formano una schiera, tutti vestiti di verde; e Amadio reca sul cimiero una manica della bella Cambragia; essi riescono vincitori, sicchè la scaltra principessa

> disse gridando: — Tràne carta, notajo,
> chéd io questo baron vo' per marito! —

Il marchese di Brandeburgo, geloso della felicità di Amadio e subodorando qualche segreto imbroglio, colloca sotto il letto nuziale un suo nano, il quale ascolta, venuta la notte, le proteste d'amore dell'ardente Cambragia, le timide difese dello sposo e la rivelazione dell'avventura. Avvisato dal marchese, re Felice prepara una prova per porre in chiaro la verità e fa bandire:

> tutti in brigata al bagno n'anderemo,
> e questa notte si ci bagneremo.

Sul più bello, appare una leonessa e mette in iscompiglio lo spettacolo, si trae dietro Amadio in un bosco e ivi si rivela per un angelo: dopo di che « Camilla bella trovossi garzone » (VIII, 17, 8).

È inutile riferire il resto, che si indovina.

Il poema di *Camilla bella* è assai lungo. Ma la lunghezza non deriva dalla ricchezza degli episodi come nella *Regina d'Oriente*; è la conseguenza della ripetizione artificiosa e meccanica di alcuni dati fondamentali, tratti dalla *Chanson d'Yde et Olive*. Tra le premesse e lo scioglimento, Pier Canterino ha trovato comodo collocare gli amori suscitati dal finto Amadio in Bambelina, nella badessa, nella Viola Bianca, i quali allontanano l'episodio finale di Cambragia. Ma se quella varietà poteva illudere le folle distratte di S. Martino del Vescovo, non inganna punto l'occhio vigile di chi è esperimentato di simili artifici leggendari; tutta quella borra non conta nulla nella compagine del racconto. E tolte quelle ripetizioni meccaniche del motivo essenziale, il cantare combacia esattamente, in tutte le sue parti, persino nelle minuzie, con la *Chanson d'Yde et Olive*. Gli otto cantari della *Bella Camilla* conservano intatta anche la prima parte della leggenda, la quale è omessa nella *Regina d'Oriente*; la ragione della fuga e del travestimento dell'eroina, per sfuggire alle nozze col padre. Tutto dunque fa credere che il libro di cui si servì Pier Canterino sia il poema francese o una ver-

sione in prosa di quello (1). Se non che alla composizione della *Bella Camilla* non può ritenersi estraneo il ricordo della *Regina d'Oriente*, che per la prima volta aveva raccolta tra noi la vecchia leggenda francese. È evidente nel dozzinale cantastorie senese la velleità di gareggiare col Pucci; molti particolari, da lui introdotti ad arte nel racconto, sono desunti dai cantari pucciani, molti versi sono presi a prestito da quelli e copiati alla lettera (2). Anche i nomi stessi dei luoghi e degli eroi rivelano l'origine pucciana degli episodi: la rocca della Spina (3), la valle Scura, ecc. La pazza Bacchibella, che è al

(1) Abbiamo di *Huon de Bordeaux* e dei relativi supplementi una versione in prosa compiuta nel 1454 « à la requeste et prière de monseigneur « Charles seigneur de Rochefort et de messire Hues de Longueval seigneur de « Vaulx et de Pierre Ruotte » (M. Schweigel, *Op. cit.*, p. 2), tradotta alla sua volta in inglese nella prima metà del sec. XVI. Lo studio delle propaggini italiane fa apparire verosimile che esistesse una versione prosastica anteriore a quella così fortunata del 1454.

(2) Il verso (I, VI, 2): « com'è usanza tra marito e moglie » è uguale a quello della *R. d'Or.*, III, 41, 8: « come tra moglie e marito è l'usanza ». I vv. VIII, 7-8:

> preghiamo ancor la sua madre verace
> che ci conduca con onore in pace.

ricordano quelli della *Regina*, IV, 44, 6-7:

> in vita eterna...
> alla qual ci conduca il Salvatore.

La prima ottava della *Bella Camilla* è in fondo la stessa, con qualche leggera variante, di quelle che il Pucci mise in fronte ai suoi due cantari di *Bruto* e di *Gismirante*:

Altissimo Signor,	Io prego Cristo
conciede grazia al poco ch'io di- [scerno	che mi concieda grazia nella mente
e alla mente mia acerba e dura	ch'io posso chiara mia voluntà dire.
che 'l mio immaginar venga in effetto...	. . . .
Tu se' tanto benigno e grazioso	E prego voi, signori e buona gente,
ch'io spero del mio dire aver vittoria	che con affetto mi dobbiate udire;
sì ch'a voi, Signor, col cor gioioso	io vi dirò una storia novella.
vo' rinnovare una antica storia.	
(*B. Camilla*).	(*Gismir.-Bruto*).

(3) *B. Camilla*, II, 5, 6 = *R. d'Oriente*, III, 50, 1.

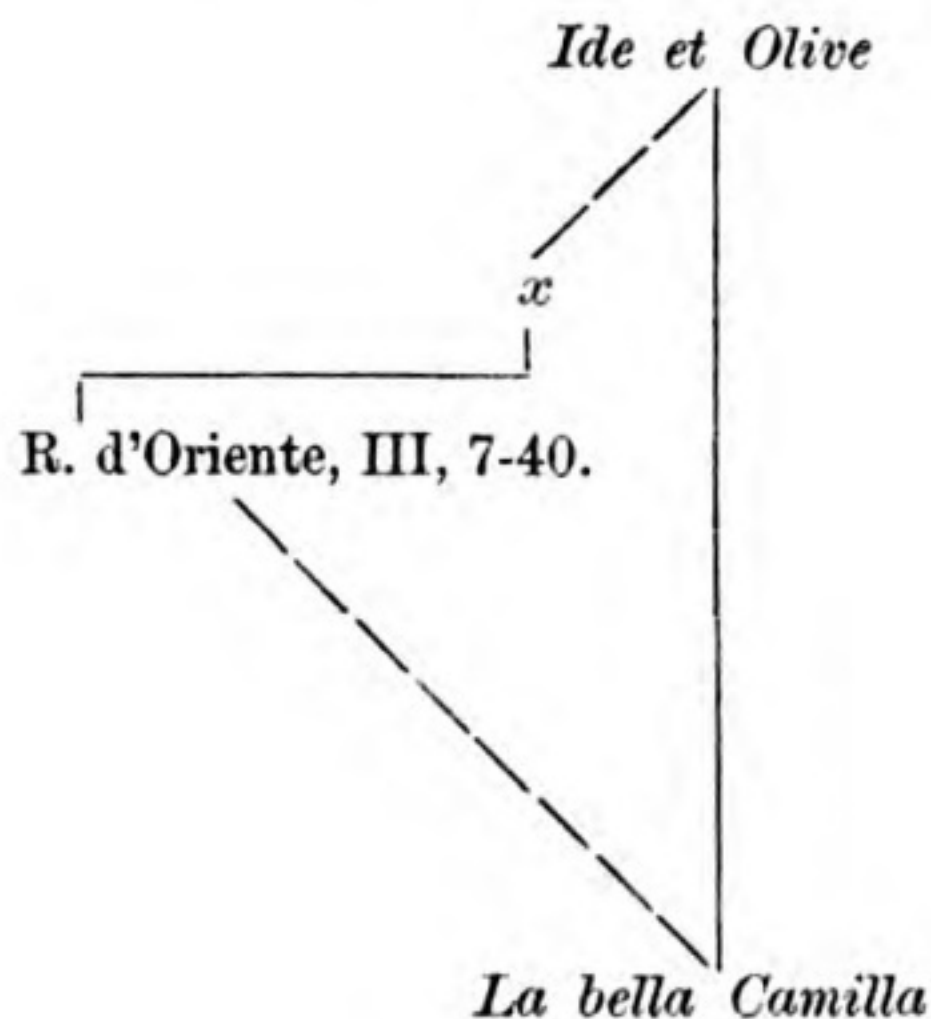
fianco di Cambragia, ha non pochi tratti di rassomiglianza con donna Berta, che è al fianco della regina d'Oriente.

Insomma i rapporti reciproci delle tre scritture leggendarie potrebbero schematicamente raffigurarsi così:

Ide et Olive

x

R. d'Oriente, III, 7-40.

La bella Camilla

Restano a spiegarsi le parti della *Regina d'Oriente* che non hanno riscontro in *Huon de Bordeaux*: il viaggio a Roma della regina, il capriccio dell'imperatore, l'insidia dell'imperatrice e la difesa disperata della donna (cant. 1 e 2). Siccome il Pucci ci parla di un sol libro e non di molteplici fonti, bisogna ammettere che la contaminazione dei vari motivi leggendari fosse già avvenuta in un romanzo antecedente, oppure che il « libro », al quale il Pucci si riferisce, fosse una vasta compilazione caotica di episodi meravigliosi tratti dalle varie opere dei trovèri. Lo stesso si deve dire del singolare episodio della castellana della Spina, di cui non so additare nella leggenda alcun riscontro preciso, sebbene sia facile riconoscere la provenienza dei particolari spicciolati e persino dei tratti incidentali (1). Quando

(1) Un altro riscontro leggendario, ma assai remoto, additò il WESSELOFSKY, *Op. cit.*, p. 227. Quando la regina d'Oriente è avviluppata dai nemici, l'angelo le appare (II, 13-14):

> e poi li disse: — To' questa bacchetta;
> fra tuoi nemici sì la va a gittare,

il re d'Oriente cade prigioniero nella rocca della Spina, la castellana gli dà a bere un beveraggio fatato; egli si addormenta e poi la scambia per la sua moglie diletta e la bacia sulla bocca (*Reg. d'Or.*, III, 48-49). In modo simile, nel *Parthenopeus de Blois*, Parthenopeus, quando è ritornato a Blois, per un certo vino propinatogli dalla madre, si scorda di Mélior e richiede di follia la nipote del re di Francia:

... boit tant
qu'il en change tot son talent
plus esbaudit et plus favele,

---

dicendo: « Gite come fumo al vento! »
... l'alta reina a caval fu montata,
fecesi il segno de la santa croce
e contro e' suoi nemici ne fu andata.
Quando fu presso a lor, molto feroce,
la bacchetta tra loro ebbe gittata...
e tutta quella gente si fuggia.

« Quella bacchetta portata dall'angelo è lo *reyrs prote* di Odino, del quale « si racconta la seguente storia: quando Erico di Svezia contendeva con Styrbiörn alla battaglia di Tyriswall, quest'ultimò sacrificò a Thoro, ma il primo « si votò a Odino, pregando il Dio di dargli vittoria, protestando contentarsi « di dieci anni di vita se gli concedesse la sua domanda. Allora apparve un « uomo di alta statura, avendo un largo cappello sulla testa; quello donò ad « Erico un fusto di canna, ammaestrando a gittarlo sopra l'esercito nemico « colle parole: — Odino vi ha tutti. — Appena fatto questo, una lancia « volò nell'aria al disopra dell'oste di Styrbiörn e lo colpì di cecità preparando così la sua strage. Il simile si canta nella *Erybryggiasaga* di Steinthor: anche qui il dardo gittato sopra le teste dei nemici pare essere la « lancia di Odino, che decideva della battaglia ». Il Wesselofsky ricorda anche che i feciali romani dichiaravano la guerra gettando in terra nemica « hastam ferratam sanguineam praeustam ». — « In ogni modo, romane o germaniche, « le vecchie credenze popolari si sono perpetuate nei cantari del secolo XIV, « che sarebbero tutti da studiarsi sotto questo punto di vista. Fossero le opere « loro imitazioni e rifacimenti o semplicemente traduzioni dal francese, non « bisogna dimenticare che i traduttori del Medio evo non erano quelli di oggidì e spesso assunsero la parte dell'autore, introducendo nel concetto originale molto di loro proprio o proprio della nazione a cui appartenevano ». Ecco perchè lo studio della leggenda mi pare non solo affascinante per quello che ha di fantasioso e poetico, ma anche necessario per la storia del pensiero e dell'arte della nazione.

fort est la poison et novele;
la damoisele a esgardée
et Mélior tote oubliée.
Sa mère entent à la parole
et à son semblant qu'il afole;
tant le demaine la folie
qu'il la requiert de folie...

Quello che è più spiccatamente caratteristico nel romanzo del Pucci è l'apparato orientale del racconto; la magnificenza sfarzosa di quella corte asiatica, la varietà dei colori, dei tipi, delle vesti, l'intervento di potenze strane e contraffatte, quali i baroni di Maometto e le stregonerie e le malizie diaboliche di essi. Forse la fantasia del poeta fu eccitata dalla lettura di qualche relazione dei viaggiatori in Terrasanta e de' palmieri, come potrebbe essere il *Libro d'oltremare* di frate Niccolò da Poggibonsi (1346). Ma io credo più probabile che il Pucci abbia tentato semplicemente di trasferire nel dominio della leggenda quelle meravigliose descrizioni del misterioso oriente lontano, che si leggono nel *Milione* di Marco Polo. Mi fa pensare al *Milione* l'accusa esplicita che il papa e l'imperatore fanno alla sultana d'Oriente di trasformare la corte in un luogo di delizie, tra canti e balli giocondi, e di non credere ad altro paradiso, che a questo paradiso terreno.

... se nel mondo avea alcun diletto
costei l'avea tutto al suo cospetto,
siccome s'eran canti di vantaggio
ed istrumenti d'ogni condizione,
con cento damigelle d'un paraggio
cantavan e sonavan per ragione.
Ell'eran tanto belle nel visaggio
che agnoli parean, non che persone...
e disse al papa: — In cotal parte regna
una che fa del mondo paradiso
e for di questa vita ogni altra sdegna... —
(*R. d'O.*, I, 4-8).

È questa precisamente la descrizione che Marco Polo ci fa della corte del Veglio della montagna e degli assassini e del giardino mirabile ove erano « donzelli e donzelle, gli più belli « del mondo e che meglio sapevano cantare e sonare e ballare; « e faceva lo Veglio credere a costoro che quello era lo para- « diso » (1).

E perciò il fece, perchè Malcometto disse che chi andasse in paradiso avrebbe di belle femmine tante quante volesse e quivi troverebbe fiumi di latte e di miele e di vino; e perciò lo fece simile a quello che avea detto Malcometto. E gli saracini di quella contrada credevano veramente che quello fosse lo paradiso. [Gli giovani]... veramente si credevano essere in paradiso. E queste donzelle sempre istavano con loro in canti e in grandi sollazzi.

Intorno alla ricca materia degli influssi del *Milione* sulla leggenda assai ancora mi resterebbe da dire; ma qui io voglio impormi il silenzio « e più lo 'ngegno affreno ch'io non soglio ».

XV.

Madonna Elena.

Questo cantare si riconnette con due motivi leggendari assai ricchi e diffusi, con quello della « donna calunniata e persegui- « tata », che ebbe nella nostra letteratura la consacrazione dell'arte nell'episodio di Ariodante e Ginevra dell'*Orlando Furioso*, e con quello della « scommessa ».

Nel mese di maggio Carlomagno era solito di tenere corte bandita. Durante una di queste feste è proposto un *vanto* e ciascuno dei baroni vanta le proprie ricchezze o la bellezza della

(1) M. Polo, *Il Milione secondo il testo della « Crusca » reintegrato con gli altri codici italiani,* a cura di D. Olivieri, Bari, 1912 (*Scritt. d'Italia,* vol. XXX), p. 36 e seg.

moglie o dèlla sorella (1); Ruggero di Mompellier naturalmente si gloria di possedere la sposa più bella e più virtuosa di questo mondo. E infatti non si conosceva allora dama più meravigliosamente bella di madonna Elena, figlia di Amerigo da Narbona (2). Ma Guernieri d'Oltremare, « falso e malvagio », non tollera il *vanto* del buon Ruggero e dice di aver « aùto tutto il suo volere »

---

(1) A questi *vanti* accenna assai di frequente la leggenda medievale; cfr. C. Nyrop, *Storia dell'epopea francese* cit., pp. 119-120. Nel *lais* di Graelent, come si è visto, il re fa esporre nuda la regina su un palco e vanta le bellezze di lei a gara coi suoi baroni. Un vanto simile si ha nel primo cantare di *Liombruno*:

40

E l'altro dì si fece ritornare
in su la sala i baron tutti quanti,
ed ordinò che ciascun si vantasse
e poscia il vanto innanzi lui provasse.

41

Chi si vantava di bella mogliere
chi si vantava di bella magione
chi di caval corrente e buon destriere,
chi di gentil sparviero o di falcone
chi di palazzi o di gran torri altiere
chi si vantava di tal condizione...

Se non che le somiglianze precise, non solo di sostanza, ma anche delle parole e delle rime, mi fanno dubitare che il cantastorie di *Liombruno* abbia attinto direttamente proprio alle ott. IX-X di questo cantare:

e a ciascun fu mestier che si vantasse
poi convenia che 'l vanto provasse

10

Chi si vantava di bella moglieri,
qual si vantava di bella sorella,
d'aver bell'armi e correnti destrieri
o ricco di cittade e di castella,
d'astor o bracchi o correnti levrieri,
o per amica aver bella donzella
e chi si vanta d'oro e d'ariento
e chi d'esser prod'uomo in torniamento.

(2) Amerigo di Narbona è uno dei personaggi del ciclo di leggende compendiate nel romanzo *Le storie narbonesi*. Cfr. L. Gautier, *Les Épopées françaises* [2], IV, pp. 231 e segg.; Nyrop, *Op. cit.*, p. 130. Un cantare del sec. XIV è intitolato appunto « Americo di Narbona » (cod. Maglb. VII, 761).

da quella dama così virtuosa e si offre di darne le prove entro un mese recando davanti a Carlomagno alcuni gioielli e un veletto di madonna Elena. Poi coi suoi cavalieri va ad armeggiare sotto le finestre del castello di Gironda e con molte lusinghe ottiene da una cameriera non solo una compiuta descrizione delle bellezze di madonna Elena e dei suoi figliuoletti Arnaldo e Girondino, e dei portentosi segreti del castello, ma anche un anello e uno scheggiale argenteo della dama. Il perfido Guarnieri dà ad intendere ai suoi baroni che quella donna, con la quale aveva avuto quei misteriosi colloqui, fosse proprio madonna Elena e poi, trionfante, arreca a Carlomagno tutte le gioie rubate dalla cameriera. Convinto da quelle prove del tradimento della sua sposa, Ruggero disperatamente chiede commiato a Carlomagno, cavalca a briglia sciolta verso Gironda, entra nella città, vi uccide uomini e donne, uccide le guardie, uccide persino i suoi due figliuoletti e getta dalla finestra madonna Elena. Ma Elena cade in un fiume e per la miracolosa protezione di Gesù Cristo riesce a guadagnare, sana e salva, la riva; subito invia un messaggero al padre perchè con un esercito muova verso Parigi a trarre vendetta di quei misfatti e, senza attendere scorta, ella stessa accorre alla corte di Carlomagno. Quando Elena arriva, Ruggero sta per essere condotto a morte, secondo i patti del *vanto*. La impavida donna si fa innanzi e offre all'imperatore di provare colle armi alla mano che Guarnieri è un traditore. Invano Guarnieri oppone scuse e pretesti; egli deve prendere campo e difendersi dagli aspri colpi dell'eroina; in pochi istanti egli è vinto e abbattuto. Elena gli è colla spada alla gola; allora egli confessa il tradimento della cameriera e la sua calunnia. All'udire quella confessione, Ruggero, disperato per l'assassinio dei figli, fugge come pazzo da Parigi. Ma Elena lo fa rintracciare, lo riconduce davanti all'imperatare e gli perdona.

L'argomento del cantare è press'a poco quello della novella IX della seconda giornata del *Decamerone*, dove però gli avvenimenti sono trasferiti dal mondo cavalleresco in quello dei mercanti. A Parigi, in una brigata di mercanti genovesi, Ambrogiolo

da Piacenza scommette di provare entro tre mesi che la moglie di Bernabò Lomellino, della quale si vanta la virtù, è la sua amante. Nascosto entro una cesta, riesce a penetrare nella stanza da letto della dama e poi, ritornato a Parigi descrive la casa, le cose più intime e le bellezze del corpo di lei; sicchè Bernabò si dichiara vinto. Egli ritorna a Genova per fare uccidere la moglie che ritiene infedele. Ma ella sfugge alla morte e dopo molte avventure riesce a provare al marito il tradimento e la calunnia di Ambrogiolo da Piacenza. Dalla novella boccaccesca o almeno da alcuni episodi di essa deriva il più celebre degli svolgimenti artistici del vecchio motivo leggendario, la romanzesca e fantasiosa tragedia di *Cymbeline* di Shakespeare (1). Un altro riscontro della versione poetica italiana della leggenda può additarsi nel grazioso ed elegante romanzo della *Violetta*, che fu composto nel primo trentennio del sec. XIII (2). Du-

---

(1) Cfr. R. OHLE, *Shakespeare's Cymbelyne und seine romanischen Vorläufer*, Berlin, 1890.

(2) *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, en vers, du XIII[e] siècle, par GIBERT DE MONTREUIL, publié pour la première fois d'après deux mss. de la Bibl. Royale par François Michel, Paris, 1834. — Se ne fece una traduzione tedesca pubblicata nella *Sammlung Romantischer Dichtungen des Mittelalters*, hgg. von Friedrich Schlegel, Leipzig, 1804. Dal romanzo di Giberto di Montreuil è pure tratto il celebre melodramma di WEBER, *Eurianthe* (1824). — Intorno all'origine del romanzo della Violetta, cfr. A. ROCHS, *Ueber den Veilchenroman und d. Wanderung d. Euriantesage*, Halle, 1882; DOUGLAS LABARREE BOFFUM, *Le roman de la Violette, a Study of the Manuscripts and the original Dialect*, Baltimore, Furst, 1904; IDEM, *The source of the roman de la Violette*, nella *Romanic Review*, vol. IV (1913), pagine 472-478. Secondo il Boffum la fonte del *Roman de la Violette* (scritto tra il 1225 e il 1250) sarebbe la prima parte (vv. 1-1229) del romanzo del *Comte de Poitiers*. Il *Comte de Poitiers* è un racconto crudo, truce, violento, composto evidentemente per una società primitiva. Le più notevoli varietà che il romanzo della Violetta presenta rispetto al *Comte de Poitiers*, sono il segno di riconoscimento dell'eroina (il fiore), il titolo, che trae origine appunto da quel fiore, e la frequente citazione di canzonette a ballo; per questi caratteri la *Violette* si riallaccia al *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (p. d'après le ms. du Vatican p. G. SERVOIS, Société des A. T. F., 1893). Il romanzo della *Rose* fu composto verso il 1200. Insomma il Boffum

rante una festa, il conte di Nevers vanta le bellezze e le virtù della sua *biele amie* Euriante di Savoia. Liziart, conte di Forez, lo contraddice e allora si propone che se egli entro otto giorni riuscirà a sedurre Euriante, otterrà la contea di Nevers, se invece fallirà nei suoi tentativi, dovrà cedere al competitore la contea di Forest. Coll'aiuto di una vecchia, Liziart riesce a vedere, attraverso un forellino, Euriante nel bagno, e nota che ella ha un neo, una violetta « desor sa destre mamelete ». Forte di questa scoperta, Liziart ritorna alla corte ed è dichiarato vincitore del vanto; Gerardo come Ruggieri nel *cantare*, vuole uccidere Euriante, ma alla fine, dopo infinite avventure, l'innocenza di lei si rivela in tutta la sua fulgidezza e il perfido calunniatore deve confessare, morendo, il suo delitto.

Nel Quattrocento la novella della « scommessa » fu narrata in prosa da Feliciano Antiquario in un lungo racconto intitolato *Justa Victoria* (1). L'argomento essenziale è lo stesso del cantare di *M. Elena*; ma vi sono delle profonde varianti nei particolari: la più notevole si è che qui la donna calunniata è sorella, non moglie del protagonista. Naturalmente questo drammatico motivo leggendario non può mancare nella tradizione popolare; e infatti ne abbiamo parecchie versioni, ma non molto antiche, nelle fiabe e nelle novellette toscane e siciliane (2).

Il motivo della « donna perseguitata » e della « scommessa » è così ricco, che i riscontri potrebbero moltiplicarsi infinitamente.

---

ribadisce il penetrante giudizio del Paris, secondo il quale il poemetto più breve, il *C. de Poitiers*, « est une œuvre singulière, pleine de charme et de « bizarrerie, barbare et rude » e invece la redazione più diffusa, la *Violette*, « est une œuvre raffinée, un roman mondain, un roman à la mode, avec tout « ce que le mot comporte de qualités et de défauts ».

(1) *La novella di Justa Victoria* fu pubblicata di sul codice autografo Riccard. 1459 da G. Papanti, *Catalogo dei novellieri ital. in prosa*, Livorno, 1871, vol. II, p. 1.

(2) La novella toscana del *Signor Giovanni* e quelle siciliane: *Ervabianca, Lu re di Spagna, La stivala* furono indicate e analizzate da O. Targioni-Tozzetti, *Cantare di Madonna Elena imperatrice*, Livorno, 1880 (nozze Soria-Vitali), pp. 22-28.

Ma è inutile ogni altro apparato d'erudizione poichè la leggenda è già stata minuziosamente studiata, nei suoi atteggiamenti e nel suo svolgimento attraverso i secoli, da Gaston Paris (1).

La forma primitiva del mito deve essere quel racconto brutale, violento e sanguinoso, che più degli altri rispecchia i sentimenti e le idee d'un'umanità inferiore e selvaggia: due uomini fanno una scommessa intorno alla virtù d'una donna, che è la sorella di uno di essi; l'uno crede di averla sedotta e in segno della sua vittoria annuncia di averla mutilata; ma la donna si era fatta sostituire nel letto profanato da una ancella e mostrando intatto il dito o la mano o il braccio, che il seduttore aveva detto di aver mutilati, lo confonde e lo convince. I testi più cospicui di questa selvaggia leggenda sono un poema bizantino, una novella gallese del secolo XIII, un poemetto tedesco del XIII secolo, tradotto da un originale francese da Ruprecht di Würzburg, *I due mercanti di Verdun*, e una commedia composta a Norimberga da Jakob Ayrer, *Von zweyen fürstlichen Räthen*. Il Paris crede che questo mito sia venuto all'Europa dal più lontano Oriente, perchè esso presuppone una società umana sprezzante dei legami famigliari e della santità delle leggi del sangue. La donna intorno alla quale si accende la disputa, è la sorella d'uno dei contendenti, non la sposa, come raccontano le forme poetiche a noi più vicine. E la donna si sottrae alla seduzione sostituendo a sè stessa una serva. Questa sostituzione, che nega ogni valore di umanità all' ancella, la quale viene a cuor leggero abbrutita e disonorata nel letto non suo, non può essere stata immaginata che nei tempi, in cui la

---

(1) G. Paris, *Le cycle de la « Gageure »*, nella *Romania*, XXXII, pagine 481 e segg. Sono lezioni tenute al Collège de France, trascritte e riordinate da J. Bédier. Il Paris aveva prima pubblicato una parte di quel lavoro col titolo: *Le conte de la Gageure dans Boccace*, nella *Miscellanea di studi critici*, ed. in onore di Arturo Graf, Bergamo, 1903, pp. 107-116. In qualche parte del mirabile lavoro si avverte qualche incertezza, che forse ulteriori meditazioni avrebbero dissipata.

servitù limitava ad alcune classi privilegiate persino l'onore femminile. Nel medio evo il culto e il rispetto della donna erano così vivi ed era così vivo il concetto dell' uguaglianza fondamentale degli uomini, che un tale racconto sarebbe sembrato assurdo. Per questa ragione i tratti più brutali e crudeli di quel mito barbarico vennero raddolciti e mutati. Alla sorella si sostituì la moglie d' uno dei contendenti e alla mutilazione di quell' infelice si sostituì, come prova della seduzione, l' indicazione da parte del seduttore di qualche segno materiale di riconoscimento, un neo, una macchia, qualche gioiello. E con ciò si venne a risparmiare quel barbaro e raccapricciante spargimento di sangue. Così potato e rassettato; l'albero prodigioso della leggenda ebbe una vita così intensa e robusta che i rami divennero una selva folta, impenetrabile, intricata; nè sempre riesce al nostro pensiero di rimettervi l'ordine. Il Paris distingue tre grandi classi. L'una (*A*) è quella selvaggia e barbarica che ha a fondamento la sostituzione dell'ancella e la mutilazione di essa. La seconda (*B*), che è la più ricca di varianti, ha sempre per dato comune la mala fede del presunto seduttore, il quale vanta di aver posseduto l'eroina, pur sapendo di asserire cosa non vera. Nella terza (*C*) l' eroina non ha parte alcuna nel riconoscimento della sua innocenza. È il caso, che con una serie di avvenimenti imprevisti si incarica di vendicare la verità sulla menzogna e di strappare al reo la confessione dei suoi delitti.

Al gruppo *B* si riattaccano infinite « sottoclassi ». Nell'una, probabilmente di origine francese, non si ha più la sfida, che dianzi iniziava il racconto; ne sono testi memorabili il *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (1199-1201) e la commedia *Eufemia* di Lope de Rueda.

Un altro tipo di novelle è quello delle tradizioni popolari italiane, delle fiabe siciliane dei *Due figli del principe di Monteleone*, della *Stivala*, di *Ervabianca*, della nov. *Justa Victoria* di Feliciano Antiquario e della *Pianella* di Domenico Batacchi. Qui si ha sempre la sfida iniziale; ma la donna, che è la so-

rella d'uno dei due contendenti, per dimostrare la menzogna del millantatore presenta al re un oggetto che fa il paio con un altro recato dal suo nemico, un guanto, una pantofola, una pianella, e accusa di furto il mentitore. Questa invenzione dell'oggetto « depareillé » è inutile e deve essere stata fatta una sol volta, sicchè riesce relativamente facile ricostruire la storia e la vicenda di questo mito fantastico. Esso appare di fattura schiettamente italiana.

La novella del Boccaccio (*Decam.*, II, 9) non si riconnette nè con quelle novelle popolari italiane, nè col cantare di *M. Elena*, ma forma un gruppo a parte con un'altra novella italiana anonima del Trecento e con una novella pur italiana perduta, di cui si ha una versione tedesca stampata a Norimberga nel 1489, e con una parte dell'intreccio dello shakespeariano *Cymbeline*. L'originale deve essere una novella italiana del secolo XIII, posteriore al 1252.

Un posto a parte, nella storia del gruppo *B*, occupa il cantare di *M. Elena*, che ha dei tratti caratteristici, che non divide con alcun altro racconto affine: la donna calunniata, da sola, rivendica il suo buon diritto, si presenta alla corte del re, che era stato testimone della sfida, e atterra nel torneo il suo vile calunniatore.

Hanno qualche somiglianza con *M. Elena*, per la virile energia dell'eroina e per qualche altro carattere, un gruppo di novelle russe ed ebraico-tedesche e un altro gruppo, al quale appartiene il « miracolo » di *Othon roi d'Espagne* composto a Parigi verso il 1380, e il romanzo piccardo-vallone in prosa, del sec. XIII, *Le roi Floire et la belle Jehanne*.

I due romanzi del *Comte de Poitiers* e della *Violetta* costituiscono da soli l'ultima delle famiglie (*C*) della leggenda. In essi, a differenza di quel che avviene negli altri racconti, la donna non partecipa per nulla all'azione. È la fortuna che ne prova l'innocenza, è il marito che sfida il traditore e ne affretta il castigo.

Insomma, attraverso la selva dei miti e delle creazioni fan-

tastiche dell'Europa, noi assistiamo alla lenta purificazione di quel motivo barbaro e selvaggio della donna mutilata e violata. La novella, che trae l' ispirazione dal dispregio della femmina, giunge alla glorificazione della donna casta e virtuosa, che con eroica fermezza supera le vicende della vita e vince le crudeli prove del destino. Ed è una lezione di umanità, che ci viene su dal profondo dei secoli.

Il cantare è conservato da due codici del Quattrocento (1), ma appartiene senza dubbio al più puro Trecento. Una prova positiva della sua antichità si ha nelle ott. 9-10, che sono certamente — come si è visto — la fonte delle ott. 40-41 di *Liombruno.*

I nomi francesi o provenzali degli eroi dell'avventura, Guarnieri, Amerigo di Narbona, Arnaldo, Girondino, fanno credere al Paris che il cantare abbia a fondamento un originale francese o provenzale, che oggi noi non conosciamo più. Ma potrebbe anche darsi che il cantastorie nostrano, che doveva ben conoscere il ciclo epico narbonese, abbia volutamente trasferita l'azione dal mondo borghese o dall'ambiente orientale nel mondo cavalleresco provenzale, per dare un colore locale più interessante e più vivace alla sua creazione e per imitare i romanzi di cavalleria, che avevano tanta fortuna in mezzo al pubblico. Si noti che nei codici il cantare ha il titolo di *Madonna Elena imperatrice*, mentre di imperatrici e di imperi non è parola nelle ottave che seguono. Quel titolo fu messo in fronte al cantare semplicemente perchè una delle leggende più diffuse era appunto quella di Sant' Elena imperatrice. *Elena*, già ebbe a notare il Paris, « est appelée mécaniquement *imperatrice* à cause de Sainte Hélène, toujours ainsi qualifiée » (2).

---

(1) Cod. CLX della Bibliot. Comun. di Perugia; cod. Moreniano-Bigazzi, CCXIII, c. 136.

(2) G. Paris, *Le cycle de la « Gageure »*, cit., p. 526 *n*. Uno dei libri popolari italiani più diffusi (ne conosco una ventina di edizioni) è la « Leggenda di S. Elena imperatrice, madre di Costantino imperatore, nella quale « si dichiara come Ella ritrovò la Croce di N. S. Gesù Cristo », ecc.

XVI.

Cerbino.

L'argomento del cantare di *Cerbino* è quello stesso nella nov. 4 della quarta giornata del *Decamerone*. Cerbino, nipote di Guglielmo II re di Sicilia, si innamora per fama di Elena, figlia del re di Tunisi, e le manda doni e messaggi; ma ella viene fidanzata al re di Granata e imbarcata su una nave per essere condotta nel nuovo regno e nella nuova casa. Ben conoscendo l'amore di Cerbino per Elena e temendo qualche violenza da parte di lui, il re di Tunisi ottiene da Gugliemo II *sicurtà* per le inermi navi nuziali. Cerbino, disperato per la sua disavventura, si apposta con alcune galee corsare presso la Sardegna per liberare la sua innamorata. Ma l'equipaggio della nave saracena, vistosi sopraffatto dall'impeto dei marinai messinesi di Cerbino, piuttosto che cedere al nemico sì bella e preziosa preda, uccide la sventurata Elena in presenza di Cerbino. Inutile dire il furore del principe innamorato! Neppure uno dei crudeli nemici sfuggì alla sua spada. Ma il re di Tunisi mandò subito un'ambasceria al re Guglielmo di Sicilia per lamentare l'affronto e chiedere la condanna del colpevole. Il vecchio Sovrano di Palermo, per mantenere la parola data e la *sicurtà* promessa, fu costretto a condannare a morte il nipote Cerbino.

La tragica storia d'amore è uno svolgimento leggendario d'un fatto realmente avvenuto o almeno raccontato come tale da Roberto, abate del monastero del Monte S. Michele in Normandia (n. 1110 circa; m. 1186), nella continuazione alla *Cronaca* di Sigeberto di Gemblours (1):

---

(1) Roberti de Monte, *Cronaca*, ed. L. C. Bethmann in *Monum. Germ. Hist., Scriptores*, vol. VI, p. 528. — M. Amari, *Storia dei Musulmani di*

[Anno 1174] — Rex Marroc, in cuius potestate est tota Affrica et etiam Sarraceni, qui sunt in Hispania, mittebat filiam suam ut quidam Rex Sarracenorum duceret eam in uxorem. Quam stolus et galee regis Siciliae intervenerunt et adduxerunt ad dominum suum; unde rex, letus, pacificatus est cum patre eius, illa reddita; et pater eius reddidit regi Siciliae duas civitates, scilicet Affricam et Sibiliam, quam Sarraceni abstulerant Willermo, regi Siciliae, patri istius regis.

L'antichità della cronaca attesta che se la tragica storia non è vera, almeno era largamente diffusa e accolta per vera nel secolo XII. Al racconto del monaco non manca altro che l'amore di Cerbino e di Elena perchè sia ormai già compiuta, in ogni suo elemento essenziale, la leggenda novellistica, che il Boccaccio volle incastonare nella collana del *Decamerone*. Secondo il Boccaccio e secondo il *Cantare di Cerbino* la genealogia dei Normanni di Sicilia e del protagonista della novella è sconvolta e trasfigurata: Cerbino ivi è detto figlio di un Ruggero, premorto al padre, Guglielmo il malo, e alla sorella Costanza. Ma Costanza fu in realtà zia e non sorella di Ruggero. L'errore del *cantare* e del *Decamerone* è riprodotto anche nel profilo di Costanza, che è nel *De claris mulieribus* (1).

Non so se nel secolo XIII il nome di Cerbino già fosse associato al ricordo della leggenda normanna. Certo quel nome è diffuso anche in Toscana ai primi albori del Trecento (2), e in

---

Sicilia, vol. III, P. II, Firenze, 1872, p. 516, nega fede al racconto del monaco del Monte S. Michele: « Se meritasse piena fede Roberto, abbate del Monte « a S. Michele, si direbbe che Abn Jakûb fu vinto dalla cortesia del re Gu« glielmo, il quale gli aveva rimandata libera una sua figliuola, presa dal« l'armata siciliana sopra un legno almohade, che la conduceva sposa a un « re saraceno. Ma il fine del racconto scema autorità al cominciamento, por« tando che l'Almohade alla sua volta restituisse al re di Sicilia le due città « di Affrica e Zawila; il che non fu, nè poteva essere ».

(1) Cfr. per tutto ciò M. Landau, *Die Quellen des Dekameron*, Stuttgart, 1884, pp. 327-330.

(2) Un « Cerbinus filius Tencini », pel quale si resero mallevadori Dante e il fratello Francesco, è citato in documenti fiorentini del 31 marzo 1300 e

Lombardia già entra a far parte del repertorio poetico d'un curioso giullare e cantastorie, Zaffarino (1). Tra gli allegri compagnoni che si radunano intorno al focolare di Zaffarino è citato, nel curioso « bischiço » *O della cà!*, anche « il bon Gierbino »; e quello stesso « ver Zerbino », tristo compare di madonna Malanconia, è ricordato nel *Testamento o Stentamento* di Zaffarino:

> 119 Ancuora lassa a dona Malanconia
> sua comare, e a suo culpare,
> il ver Zerbino, lo molino...

Nel 1787 Mario Pagano trasse dalla leggendaria avventura di Cerbino una sua truce e raccapricciante tragedia, *Il Cerbino* (2).

Giovanni Lami, che attribuiva il *cantare* al secolo XIV, dubitava che esso potesse essere una delle fonti della novella del *Decamerone*. « Questa novella si trova in ottava rima, opera « (per quanto pare) d'un poeta toscano ignoto, il quale può es- « sere del secolo XIV, e non solamente si trova in rima, ma « ancora data alla luce colle stampe nel seguente secolo, per « quanto però si può giudicare dall'impressione, poichè non vi

---

del 2 marzo 1301; cfr. S. Debenedetti, *Un nuovo documento di Dante e di Francesco Alighieri,* in *Bullett. della Società Dantesca italiana,* N. S., vol. XIV, p. 127.

(1) Cfr. E. Levi, *Zaffarino e le sue nozze con Monna Povertà,* nel *Bullettino critico di cose francescane,* 1909, vol. III, pp. 3-14.

(2) L'argomento pare tratto dal Boccaccio, ma è svolto assai liberamente ed è profondamente mutato. Elena, che qui è chiamata Erbele, non viene uccisa, ma tratta su una nave corsara a Granata; anche Gerbino sfugge alla morte e cade prigioniero del re di Granata, Osmida. Osmida condanna a morte Gerbino, ma poi, per un impulso di tardiva generosità, fa fermare la mano del carnefice e stabilisce di non opporsi più alle nozze dei due amanti, Gerbino ed Erbele; ma Erbele, disperata per il supplizio del suo fidanzato, ormai ha già bevuto il veleno e muore. Cfr. *Il Gerbino,* tragedia e l'*Agamennone,* monodramma-lirico dell'avvocato Francesco Mario Pagano, ecc., Napoli, MDCCLXXXVII, presso i fratelli Raimondi; D. Cassino, *Il teatro di F. M. Pagano e la critica di P. Napoli-Signorelli,* Napoli, 1907.

« è data di anno, nè nome di luogo o stampatore » (1). Il Lami osserva che nel *cantare* il Boccaccio non è mai nominato, come invece certamente si sarebbe fatto se esso fosse posteriore al *Decamerone*, e che lo svolgimento dell'azione è così ampio e avviluppato che non può credersi un rimaneggiamento della novella boccaccesca. Ma dopo le acute osservazioni di Luciano Scarabelli (2) nessuno può attenersi all'opinione, così incertamente e debolmente suffragata dai fatti, del vecchio erudito fiorentino. Lo stile e il verso del *cantare* sono lontanissimi dalla ingenua freschezza dei tempi del Boccaccio e il lusso degli ornamenti retorici tradisce l'arte di un rimaneggiatore, non s'accorda con quella, di solito semplice e schietta, d'un inventore. « Ciò che poi condanna l'altrui giudizio è la st. LIII, « nella quale sono i versi: *Arme, scoppietti e priete rinto-* « *navano Che fanno e' legni in su l'acqua tremare. Scop-* « *pietti* al tempo del Boccaccio non erano, se v'erano schioppi; « e quegli schioppi erano sì grossi che stavano a posta. Uno, « al tempo della peste, descritto dal Boccaccio, era a difendere « la testa del ponte sul Po a Torino; uno al castello di Frassi- « neto, pure sul Po. Prima che tale arma fosse ridotta maneg- « gevole, passò di gran tempo e fu per le campagne e le città; « altro tempo passò avanti che si maneggiasse sulle navi, e navi « di quelle condotte da Cerbino. Nè mi si venga a dire che per « *scoppietto* può intendersi come nel c. LVIII del *Morgante* « la 'balestra', perchè il verso parla di 'rintonamento' che fa « 'tremare i legni sull'acqua'. La balestra non fa fracasso e il

---

(1) *Novelle letterarie,* pubblicate in Firenze l'anno MDCCLV, tomo XVI, col. 161 e segg.; l'articolo è poi ristampato in [G. Lami], *Appendice all'Illustrazione istorica del Boccaccio scritta da D. M. Manni,* Milano, 1820, pp. 32-36. Intorno alle stampe di *Cerbino* cfr. il *Fiore di leggende* cit., p. 380 e seg. Non se ne conoscono manoscritti; un'edizione è della fine del Quattrocento, un'altra « forse del 1502 » (Molini, *Operette bibliografiche,* Firenze, 1858, p. 184). Se ne ha una ristampa, anonima, ma curata da Teod. Landoni, nella *Scelta di curiosità letter.,* disp. XXV.

(2) L. Scarabelli, *La novella di Cerbino,* nel *Borghini,* a. II, p. 236.

« volar dello strale fischia nell'aria, ma lieve. E lì nel verso è « tutta gran cosa di rintuono: *arme, scoppietti e priete* ». Anzichè della prima metà del Trecento, il cantare per la lingua, lo stile, l'ottava si rivela opera dell'estremo Quattrocento; anzi, molti hanno voluto riconoscervi il fare del dicitore fiorentino Cristoforo, detto l'Altissimo, autore del *Primo libro dei Reali in ottava rima* e celebre improvvisatore in sulla piazza di S. Martino (1). Nè l'attribuzione è avventata. Basta scorrere il cantare per trovarvi a colpo d'occhio le mode e i vezzi cari alla poesia raffinata di quei precoci secentisti del Quattrocento (2); i paradossali contrapposti petrarcheschi, come l'*ardere e assiderare* del cuore (LXX, 8), le tirate retoriche, i giuochi di parola, fatti sul modello di quelli di Serafino Aquilano, come il seguente (XCV, 1):

Amore amaro, oh lasso!, i' *moro,* i' *m'ero...*

L'invocazione alle Muse (I, 1), le fitte citazioni di favole mitologiche rivelano una penna posteriore non antecedente all'umanesimo, mentre la spezzatura del verso, il goffo giro della frase danno al cantare l'impronta ben chiara della mano dell'Altissimo. Le enumerazioni di amanti celebri (XXXIV-XXXV), che pullulano nel *Cerbino*, sono frequenti nei *Reali*, frequentissime negli *Strambotti*; le uggiosissime infilate di parole coordinate, come, per es., nell'ott. LXXVIII:

... grotte, selve, boschi, monti, piani,
e fiumi ed acqua e terra e rena e sassi,
poggi, piagge, padul, burron, pantani,

---

(1) Visse negli ultimi due decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento; cfr. G. M. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia,* Brescia, 1743, vol. I, pag. 539.

(2) Un « secentista precoce » è definito l'Altissimo da R. Renier, *Strambotti e sonetti dell'Altissimo* (*Rarità bibliografiche e scritti inediti,* vol. II), Torino, 1886, p. XLIV.

balze, campi, caverne, scogli e massi,
luoghi deserti, ombrosi, alpestri, strani,
sugher, castagni, querce, aceri...

ricordano quelle consimili degli *Strambotti*. Eccone, per es., una identica (stramb. XI):

perdo e' passi, el servir, l'amor, la voce
animo, stato, onor, carne, ossa, nervi
et sol mi resta per amarti al fine
pianti, sospiri, ardor, morte, ruine (1).

Anche la rima falsa *Eco: stecco*, che deriva da un particolare difetto di pronuncia (ott. LXXX), si trova tal quale in uno strambotto dell'Altissimo (2).

Non vi può dunque essere dubbio sulla paternità e sulla data del *Cerbino*. Io ho creduto bene di includerlo nel *Fiore di leggende* [XII] per dare un'idea delle opere, che si cantavano in S. Martino a distanza di tanti decenni dal primo fiore della nostra leggenda, e una prova della robusta vitalità della poesia tradizionale anche in pieno Rinascimento. Nell'opera dell'Altissimo, dove abbiamo sorpreso tanti accenti classicheggianti, tanti echi petrarcheschi e della lirica cortigiana del Quattrocento, sono ancora ben forti e vive le tracce delle forme antiche della poesia leggendaria. Le eleganze erudite dànno di gomito alle rozze ingenuità della lirica paesana.

Leggendo, per esempio, nell'ott. LXXXV, i vv.:

Amor ... m'accenna
... ch'io debba la storia seguitare
per dare esempio a chi seguita Amore.

tornano subito alla memoria quelli della *Donna del Vergiù* (I):

(1) St. XI dell'ediz. cit. Renier.
(2) Str. VII (ediz. Renier, p. VI).

O gloriosa, o vergine pulzella,
i' vo' la grazia tua addimandare
e dire 'n rima una storia novella
per dare essemplo a chi intende d'amare.

E la sorpresa si accresce, quando riudiamo ai tempi del Bojardo e dell'Ariosto, squillare ancora, come sul bronzo d'una campana secolare, il rude verso della *Donna del Vergiù* (LXVI):

e partille la testa dallo 'mbusto
il magnanimo duca, dritto e giusto!

nell'ott. XCVI del cantare di *Cerbino*:

el giustiziere un colpo con tempesta
menò...
e dallo 'mbusto gli levò la testa!

La vecchia leggenda ha la vita tenace e non vuole ancora morire.

XVII.

Conclusione.

Lasst alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemuth erfreuen.
GOETHE.

Le numerose edizioni spicciolate dei cantari, che vennero in luce tra il 1860 e il 1880, non avevano altra pretesa che di fornire dei « testi di lingua », cioè dei repertori di frasi e di parole antiche. Lo studio dell'antica letteratura era puramente esteriore e formale, animato da uno spirito critico fatuo e cieco. « Si ricordi chi legge — scriveva uno di quei filologi — che in « autore di questa fatta sono da valutarsi le parole assai meglio « che le cose ».

Mossi dal preconcetto che i testi antichi dovessero servire di esempio agli scrittori moderni e che la lingua del Trecento

fosse « aurea » (quasi che il valore d'un libro dipendesse dal tempo in cui fu composto e non dall'ingegno dello scrittore), quegli uomini si rallegravano delle parole oscure e rare, delle frasi sfuggite alla Crusca, dei costrutti contorti e sbilenchi che incontravano. Insomma essi amavano nella letteratura antica tutto quello che essa contiene di morto e di sorpassato e non prestavano attenzione a quello che i libri antichi recano di veramente e profondamente importante, cioè la traccia delle leggende, dei sogni e dei miti che popolarono per tanti secoli la fantasia degli uomini. I filologi che andavano in visibilio davanti ai più deliziosi spropositi della parlata volgare, che si intenerivano di fronte alle parole, ignorando la letteratura medievale che sta dietro ai cantari, si dovevano adattare alla necessità umiliante di non comprendere quei testi che ammiravano con tanta ingenuità.

L'importanza dei cantari consiste, più che nell'arte con cui furono composti, nella loro materia: la leggenda. Perciò, frantumando quella letteratura in molte edizioni spicciolate, gli antichi studiosi ne distrussero o almeno ne scemarono grandemente il valore, mentre ricomponendo i cantari nella loro serie, come ho tentato di fare nel *Fiore di leggende*, si rende loro la luce necessaria e l'importanza originale. Quando ai cantari leggendari saranno aggiunti i cantari ciclici, i cantari classici e i cantari religiosi, noi potremo dire d'avere sott'occhio, in un *corpus* gigantesco ed armonico, tutto il tesoro fantastico del popolo italiano; ricordi, miti, leggende, visioni, tradizioni, odî ed affetti secolari.

La pubblicazione del *Fiore di leggende* servirà a dimostrare che il popolo italiano non è stato per nulla estraneo all'elaborazione della leggenda medievale, come si asserisce tanto spesso.

La leggenda, come ogni altra forma del pensiero medievale, è cosmopolita e non conosce limiti di razza e di nazione. Del resto è assurdo parlare di letterature nazionali e dei caratteri etnici delle varie letterature durante il medio evo, cioè in tempo in cui lo spirito di nazionalità non era ancor sorto ed era an-

cora così incerto e fluttuante lo spirito di razza. Già lo disse, e in versi assai belli, Augusto Guglielmo Schlegel (1):

Eins war Europa in den grossen Zeiten
Ein Vaterland, dess Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten,
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen
Für Einen Glauben wollten alle streiten,
Die Herzen waren Einer Lieb erschlossen;
Da war auch Eine Poesie erklungen,
In Einem Sinn, nun in verschiednen Zungen.

« Una poesia sola in diverse favelle ». Contribuiscono alla formazione di quella poesia la fantasia orientale, il romanzo bizantino, il ricordo delle epopee nazionali, il vasto sbriciolarsi del mondo classico e il ricomporsi di quei frammenti in mille impreviste e bizzarre maniere. La poesia del medio evo è come una di quelle bizzarre cattedrali romaniche, che furono costruite sulle rovine dei templi pagani, con le spoglie delle divinità spodestate, coi capitelli e colle colonne abbattute, con fregi e bassorilievi provenienti da mille altri edifici diversi. Noi riconosciamo benissimo la forma e l'arte di ciascuno di quei frammenti classici; ma la linea dell' edificio, che ne risulta, è nuova, è strana, è fantasticamente bizzarra.

La leggenda del medio evo è un mondo fantastico in formazione. Crollano e si sbriciolano i miti pagani, le parabole giudaiche, le vecchie epopee nazionali e nel vasto polverio di quella rovina si ricercano, si adattano e si compongono insieme i diversi elementi della poesia europea.

Soltanto assai più tardi, solamente nel periodo romantico, quando le giovani nazioni si compiacquero di vedere rispecchiati nell'arte i caratteri del loro genio tradizionale e affer-

---

(1) A. W. Schlegel, Prefaz. ai *Blumenstraüsse Italiänischer, Spanischer und Portugiesischer Poesie,* Berlin, 1804, pp. 226-7.

mati, persino nei tempi più lontani, i segni della loro individualità, allora soltanto dal grande fondo comune della poesia medievale, immenso e caotico tesoro, si cercò a gara di discernere quanto fosse esclusivo degli uni o degli altri, dei franchi o dei sassoni, degli iberi, dei celti o dei germani. Da quella brama di scoprire le origini nazionali e di impadronirsi con avidità del retaggio degli avi furono spinti innanzi gli studi sulle letterature germaniche medievali e sulle letterature romanze (1). Nè quell'ardore animò soltanto filologi ed eruditi. Anche l'arte ne ebbe fremiti ed entusiasmi nuovi. Herder raccolse le ballate scozzesi, Walter Scott ridiede vita al medio evo sassone e normanno, Tennyson ricantò le leggende tradizionali inglesi, Uhland e Fouqué quelle germaniche, mentre Victor Hugo porgeva l'orecchio all'eco della storia e della leggenda che gli veniva dal fondo dei secoli.

Mentre Oltralpe così si dividevano le spoglie e i territori dell'eredità medievale, l'Italia rimaneva indifferente e inattiva. I nostri romantici, imitatori per pigrizia e forse per ignoranza, in luogo di risalire subito alle origini della nostra letteratura, e di rivendicare la parte nostra in quel comune retaggio della

---

(1) Cfr. Gertrud Richert, *Die Anfänge der romanischen Philologie und die deutsche Romantik,* Halle, 1914. — Gli studi sulla leggenda medievale sono in Italia, durante le scalmane e le baruffe romantiche, quanto mai poveri e superficiali. Quel poco che si fece, lo si fece per chiarire l'epopea cavalleresca del Boiardo e dell'Ariosto, cioè mirando più ai capolavori meditati e sicuri dell'arte ormai matura e cosciente della Rinascita, che alle oscure origini della poesia popolare. In mezzo all'universale squallore, bisogna però ricordare che nel 1819 il Foscolo compose il suo saggio *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani* (*Opere,* X, 135), nel 1828 il Ferrario pubblicò la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria,* e infine, che nel 1830 Antonio Panizzi scrisse quel suo limpido « Essay on the romantic narrative Poetry of the Italians » che va innanzi all'edizione londinese del Boiardo e dell'Ariosto. — Ma quale significato, quale importanza ebbero questi lavori nella vita della nazione? E sono paragonabili questi studi di pochi uomini solitari, queste troppo rapide intuizioni — quasi lampeggiamenti d'un pensiero, che rischiarerà più tardi il nostro orizzonte — con l'opera gigantesca del Tieck, degli Schlegel, dei Grimm e dei romantici d'oltralpe?

poesia medievale, si fecero senz'altro seguaci degli stranieri ed applaudirono a quell'usurpazione (1). E poi invece di ritemprare la nostra poesia nell'onda fresca della letteratura delle origini, popolarono la nostra fantasia di cose e personaggi a noi stranieri, bardi, selve, upupe e gufi. Dettata da un equivoco, la nostra poesia romantica fu poesia di maniera, nutrita di insincerità. Lo studio del nostro medio evo comincia assai tardi, quando l'era poetica e creatrice del romanticismo è finita, ed incomincia la seconda era, quella della filologia e dello storicismo.

Ora è forse troppo tardi. La nostra avita leggenda sarà studio di eruditi, amore appassionato di pochi sognatori solitari, ma non rientrerà forse mai più nella vita fantastica della poesia italiana. Noi non avremo un Uhland, noi non avremo un Wagner.

Per questo io vorrei che la mia parola fosse in questo momento più sonora e più vasta delle nostre consuete parole. E fosse la voce bronzea d'una campana secolare, ora ch'io dalla chiostra di queste pagine dischiudo l'eroica cavalcata delle Fate, il corteo prodigioso delle lontane leggende del popolo d'Italia.

EZIO LEVI.

(1) Avrebbero mai immaginato i nostri facili ammiratori d'ogni importazione straniera che la leggenda di *Lady Godiva* cantata da Tennyson è pur quella del cantare fiorentino di *Gismirante* e che anche in una nostra leggenda, nel *Gibello,* si trova uno dei tratti più caratteristici della leggenda del cavaliere del cigno, cioè di *Lohengrin*?

APPENDICE

AL CAP. II (I cantastorie).

Un giullare del Trecento: Antonio da Verona.

Alle « provvigioni » del comune di Firenze riguardanti canterini e istrioni, fatte conoscere dal Novati ed ora rievocate nel secondo capitolo di questo volume, credo opportuno aggiungere questa curiosissima lettera, che si conserva nel cod. 3221 della Biblioteca Palatina di Vienna, c. 181 *b*. Il codice è di provenienza bolognese ed appartiene ai primi anni del secolo XV o agli ultimi del XIV.

Litera familiaritatis facta per dominos Priores Florentie cuidam histrioni.

Priores artium et Vexillifer Iustitie populi et comunis Florentie Universis et singulis, ad quos hec nostra rescripta pervenire contigerit, debitam maioribus reverentiam, reliquis vero salutem et omnibus prosperitatem ac felices ad vota successus. Cum infinitas artes mortalium genus invenerit, quarum partem fore necessarias, partem utilitatem afferre et aliquas honeste recreationis delectationem gignere videamus, harum ultimarum non omnes decet esse cultores [*nell'interl.*: amatores], sed illos [*scilicet*: decet esse cultores] precipue quos adeo virtutis habitus contra comunem modum evexit, quod ipsorum intuitu non plus quam deceat offerantur, quosque merita supernique muneris dispositio tali collocavit in statu, quod cum aliis provident, circumvolitantium occupationum strepitu comprimuntur, nam nisi multotiens alicuius nove voluptatis relaxentur alludis crescentibus mentium nubibus, non solum tardiores ad incumbentium expeditiones, sed etiam plerumque minus utiles reddentur. Hinc antiquorum regum et principum more receptum est, ut musicum melos tum ore, tum fistulis tum resultantibus fidibus regiis conviviis audiretur. Hinc histrionum non recusata comitas et admissa iam omnium

moribus et gesticulationum mulcebris varietas, et exhilarati principum animi vegetiores ad agibilia convertantur. Ex quo nemini videri debet indignum si virum artis ludicre cetui familiarium nostrorum duximus aggregandum. Noveritis itaque quod Magistrum Anthonium de Verona, virum equidem in agilitate manuum magicarum illusionum mirum imitatorem et aspicientium oculorum aciem stupenda celeritate, dum ea cum quibus ludit effert, permutat invisibiliterque recondit, frustrantem et aliorum plurium ludorum celeberrimum artificem et magistrum, inter alios familiares nostri palatii fecimus annotari. Et ob id ipsum cuntis tenore presentium literarum quas eidem in huius rei testimonium tradi fecimus comendamus.

AL CAP. V (**Il bel Gherardino**).

La bibliografia completa delle stampe e dei manoscritti delle versioni inglesi del *lai* di Lanval è data da ANNA HUNT BILLINGS, *A guide to the middle English Metrical Romances*, New York, 1901 [Yale Studies in English, vol. IX], pp. 144-153.

Quanto a Parthenopeus de Blois, il Dunlop (*History of Prose Fiction*, new ed. by H. Wilson, London, 1906, vol. I, pp. 406 e sgg.) afferma che la versione iberica originale è la catalana (1ª ediz.: Tarragona, 1488) e la castigliana quella che ne è derivata (1ª ediz.: Alcalà, 1513). Tutto il contrario riferisce M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Origenes de la Novela*, Madrid, 1905, vol. I, p. CXLVIII. Secondo il Menéndez y Pelayo l'edizione originale sarebbe appunto quella castigliana di Alcalá de Henares, 1513, e da essa proverrebbe quella catalana di Tarragona, 1588 (e non 1488): « Açy comença la general historia del esforçat cavaller Partinobles compte de Bles, novament traduyda de llengua castellana en la nostra catalana ».

Intorno alla saga di Partènopeus, e al poema francese, si ebbe nel 1901 un libro complessivo, che la critica non giudicò soddisfacente: M. KAWCZYNKI, *Partenopeus de Blois, poemat francuscki z wieku XII; streszczenic, rozbiór i objaśnienie*, Cracovia, 1901 [Bollettino dell'Accad. delle Scienze di Cracovia, n. XVIII]. Secondo queste ricerche il poemetto francese sarebbe stato composto a Blois nel 1153; ma W. Foerster ha dimostrate infondate quelle asserzioni; cfr. *Litteraturblatt für germ. und roman. Philologie*, vol. XXIII (1902), pp. 28-33.

AL CAP. VII (Liombruno).

Alla leggenda di Liombruno accenna probabilmente anche l'Ariosto nei *Cinque Canti.* Enumerando le Fate nel I canto (ott. 26), l'Ariosto ricorda anche l'amica di Liombruno, Aquilina:

> poi l'Aquilina e poi la Silvanella,
> poi la Montana e poi quella dal Corso,
> la Fata Bianca e la Bruna sorella...

Cfr. L. ARIOSTO, *Opere minori in verso e in prosa* ordinate e annotate per cura di F. L. POLIDORI, Firenze, 1857, vol. I, p. 9.

Il nome di « Liombruno » entrò nel Quattrocento a far parte dell'onomastica italiana; ricorderò quel bizzarro pittore mantovano Lorenzo Liombruno de' Leombini, che apparteneva alla corte dei Gonzaga (1489-1537).

AL CAP. VIII (Tre giovani disperati).

Ludwig Tieck, entusiasta d'ogni forma spontanea ed ingenua d'arte, tra gli infiniti temi leggendari che rinnovò e rinfrescò, elesse anche la leggenda di Fortunato. Nel 1815-16 ne fece un dramma in cinque atti: *Fortunat*, Erster Theil, Ein Maerchen in fünf Aufzügen. La bibliografia del libretto popolare tedesco del Cinquecento, *Fortunatus*, è data da K. GOEDEKE, *Grundriss zur Gesch. der deutschen Dichtung* [2], vol. I, p. 354.

Per il racconto dei *Gesta Romanorum*, cfr. *Die « Gesta Romanorum » nach der Innsbrucker Handschrift vom Jahre 1342 und vier Münchener Hss.* hgg. von W. DICK, Erlangen, 1890 [Erlanger Beiträge zur Englische Philol., nº VII], pp. 94 e sgg. (cap. CXLVII).

AL CAP. XIV (La regina d'Oriente).

Appena giunge a Roma, la regina d'Oriente viene ospitata nel « castello della milizia » (I, ott. 36). L'imperatore, che va-

gheggia tristi disegni, rimprovera il maestro de' cavalieri che ha collocato la corte d'Oriente in luogo così munito e terribile:

> E disseli: — Tu hai molto fallito,
> che la reina ha' messa in tal fortezza.

Infatti il « palazzo » o « castello delle milizie » era uno dei più formidabili edifici della Roma medievale; esso giganteggiava sull'intera città, offrendo « al popolo fecondo argomento di favolose istorie ». Le famiglie magnatizie se ne disputarono il possesso, poichè dall'alto di quelle mura ciclopiche si dominava l'immensa distesa di Roma. La torre, che ancor oggi ci appare una mole gigantesca, era nel medio evo assai più colossale; essa fu mozzata da un terremoto nel 1348. Anche nel cantare di *Florio e Biancifiore* i nobili genitori di Biancofiore abitano « nel palazzo della milizia » (st. 3ª). Cfr. per tutto ciò V. Crescini, *Il cantare di Florio e Biancifiore*, Bologna, 1889, vol. I. p. 107 e sgg.; vol. II, pp. 66 e 245.

INDICI

1. Indice dei capoversi dei cantari.

(1) Cfr. qui addietro pp. 113.

2. Indice analitico [1].

(1) Il num. indica la pagina.

3. Indice delle tavole fuori testo.

4. Indice dei capitoli.

SUPPLEMENTO N° 16.

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO E REDATTO

DA

FRANCESCO NOVATI e RODOLFO RENIER

TORINO
Casa Editrice
ERMANNO LOESCHER

1914.

AVVERTENZA

Non essendoci pervenuta in tempo per quest'anno la preannunciata illustrazione al testo inserito nel Supplemento n° 15, abbiamo creduto opportuno di far precedere nel Supplemento n° 16 l'indagine critica e comparativa del professore Ezio Levi.

LA DIREZIONE.

GIORNALE STORICO
DELLA LETTERATURA ITALIANA

diretto e redatto da

F. NOVATI E R. RENIER

Si pubblica dal 1883 in fascicoli ***bimestrali*** di circa 10 fogli di stampa ciascuno, in modo da formare ogni anno due volumi.

Condizioni d'Associazione:

Per l'Italia . . . . per un anno L. **35.—**
Per l'Estero . . . per un anno L. **40.—**

Le associazioni, a pagamento anticipato, si ricevono presso la **Casa editrice ERMANNO LOESCHER** di **Torino** e presso tutti i principali librai d'Italia e dell'estero.

Prezzo dei fascicoli separati, se disponibili		. . . . Lire	**6.—**
Id. id. (doppi) id. id.		. . . . „	**12.—**
Id. dei volumi id. id.	(Vol. I a L)	. . . . . „	**15.—**
Id. id. id. id.	(Vol. LI-LXIV)	. . . . „	**17,50**

Id. del Supplemento	N° 1 (1898)	L. **5.—**,	del Supplemento	N° 8 (1905)	L. **5.—**
Id. id.	N° 2 (1899)	„ **4,50**,	id.	N° 9 (1906)	„ **5.—**
Id. id.	N° 3 (1900)	„ **5.—**,	id.	N° 10-11 (1907-908)	„ **15.—**
Id. id.	N° 4 (1901)	„ **5.—**,	id.	N° 12 (1910)	„ **10.—**
Id. id.	N° 5 (1902)	„ **5.—**,	id.	N° 13-14 (1911-912)	„ **13.—**
Id. id.	N° 6 (1903)	„ **4,50**,	id.	N° 15 (1913)	„ **10.—**
Id. id.	N° 7 (1904)	„ **5.—**,	id.	N° 16 (1914)	„ **8.—**

Prezzo complessivo delle XXXII annate pubblicate (Voll. 1-64) e dei 16 Supplementi . . . . L. **1096.—**

Indice dei primi 50 volumi - Parte I: Indice degli scritti firmati.
Parte II: Indice della Bibliografia . . . . L. **32.—**

SUPPLEMENTI

AL

GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA

*Della serie dei **Supplementi**, accolta con manifesti segni di gradimento dagli studiosi, sono finora uscite in luce le seguenti dispense:*

1° (**anno 1898**). — E. BERTANA, *Il Parini tra i poeti giocosi del settecento.* — C. DE LOLLIS, *Sul canzoniere di Chiaro Davanzati.* — G. PERSICO CAVALCANTI, *L'epistolario del Gravina.* — R. MURARI, *Marin Sanudo e Laura Brenzoni-Schioppo.* — L. **5.**

2° (**anno 1899**). — E. LOVARINI, *Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante.* — C. CESSI, *Notizie intorno a Francesco Brusoni poeta laureato.* — A. NERI, *Giuseppe Baretti e i gesuiti.* — L. **4,50.**

3° (**anno 1900**). — A. SALZA, *Francesco Coppetta dei Beccuti, poeta perugino del secolo XVI.* — L. **5.**

4° (**anno 1901**). — E. BERTANA, *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri.* — L. **5.**

5° (**anno 1902**). — V. CIAN, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini.* — L. **5.**

6° (**anno 1903**). — G. BOFFITO, *Il " De principiis astrologiae " di Cecco d'Ascoli nuovamente scoperto ed illustrato.* — R. SABBADINI, *Un biennio umanistico (1425-1426) illustrato con nuovi documenti.* — L. **4,50.**

7° (**anno 1904**). — A. GALLETTI, *L'opera di Vittor Hugo nella letteratura italiana.* — L. **5.**

8° (**anno 1905**). — A. FARINELLI, *Appunti su Dante in Ispagna nell'età media.* — F. CAVICCHI, *Intorno al Tibaldeo.* — F. PASINI, *Un plagio a danno di Vincenzo Monti.* — L. **5.**

9° (**anno 1906**). — G. GALLI, *I disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi.* — L. **5.**

10° e 11° (**anno 1907-1908**). — E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci.* — L. **15.**

12° (**anno 1910**). — F. FLAMINI, *Tra Valchiusa ed Avignone.* — L. **10.**

13° e 14° (**anno 1911-1912**). — L. PICCIONI, *Giuseppe Baretti prima della " Frusta letteraria " (1719-1760).* — L. **13.**

15° (**anno 1913**). — S. DEBENEDETTI, *Il " sollazzo " e il " saporetto " con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto.* — L. **10.**

16° (**anno 1914**) — E. LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV.* — L. **8.**

TORINO — CASA EDITRICE ERMANNO LOESCHER — **TORINO**